



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

TÍTULO | PAISAGENS (NÃO) HABITADAS

Nome do Mestrando | Laura Vitorino Rebelo

Orientação | Professora Doutora Sandra Leandro

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais

Trabalho de Projeto

Évora, 2017

ESCOLA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

TÍTULO | PAISAGENS (NÃO) HABITADAS

Nome do Mestrando | Laura Vitorino Rebelo

Orientação | Professora Doutora Sandra Leandro

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais

Trabalho de Projeto

Évora, 2017

«the world we live in is a revelation that can be ‘read’, experienced. everything we experience or are able to experience is significant for itself and for everything. we can find this significance everywhere around us. but as plastics, cars, computers and ice-cream have in first place significance for our human life and culture, plants, trees, birds flying, earth and the streams of water are of general significance, because they form part of our primary reality is dramatic, makes life poor, makes culture poor, but does not change the actuality of its primarily.»

Herman de Vries — The world we live in is a revelation (1992). In: *Nature, documents of contemporary art*. p. 163.

Resumo — *Paisagens (não)habitadas*

No estado presente da investigação o panorama natural que denominamos de Paisagem, foi designada como género da Pintura pela primeira vez no século XVI. Até então a Paisagem era o cenário onde interagiam as personagens principais das obras numa cena mitológica, de batalha ou religiosa. A presença da Paisagem na Arte acontece gradualmente, com o desenvolvimento do cenário de fundo, tirando as personagens principais do lugar central, e ocupando o centro do quadro.

Através das várias linguagens artísticas, como a Pintura ou o Desenho, e mais recentemente a Fotografia ou o Vídeo, a Paisagem é um tema inesgotável, devido ao apelo que suscita aos sentidos, tanto dos artistas como do público. Contudo, existe uma necessidade de pensar o caminho que estamos a levar. Uma necessidade de parar, e olhar à nossa volta, ou então olhar para linha do horizonte, e ao contrário do que estamos habituados, não procurar o seu limite.

Com este estudo teórico-prático, pretende-se procurar o lugar da Paisagem na Arte Contemporânea, onde é abordada de todas as formas, criando-se novas e reais Paisagens, revelando uma imperativa necessidade do contacto e interação com o domínio em estudo.

Palavras-chave: Paisagem, Pintura, percepção, habitar, memória.

Abstract — *(Un)habit Landscape*

In the present state of the investigation the natural environment which we call Landscape, was designated as the genre of Painting for the first time in the sixteenth century. Until then the Landscape was the scene where the main characters of the works interacted in a mythological, battle or religious scene. The presence of the Landscape in the Art happens gradually, with the development of the background scene, taking the main characters from the central place, and occupying the centre of the picture.

Through the various artistic languages, such as Painting or Drawing, and more recently Photography or Video, the Landscape is an inexhaustible theme, due to the appeal it arouses to the senses, both for artists and the public. However, there is a need to think about the path we are taking. A need to stop, and look around, or else look to the line in the horizon, and contrary to what we are used, try not do to seek its limits.

With this theoretical-practical study, we intend to look for the place of the Landscape in Contemporary Art, where it is approached in all forms, creating new and real Landscapes, revealing an imperative need for contact and interaction with the domain under study.

Keywords: Landscape, Painting, perception, inhabit, memory.

ÍNDICE GERAL

Epígrafe	3
Resumo	4
<i>Abstract</i>	5
ÍNDICE	6
INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I — A ARTE DA PAISAGEM (ESTADO DA ARTE)	
1. Caracterização da Pintura de Paisagem?	11
1.1. O que se entende por Natureza e Paisagem	11
1.2. As cinco fases segundo Kenneth Clark	18
1.3. A Paisagem ao longo da História da Arte	26
1.3.1. A Pintura topográfica helenística	26
1.3.2. A Pintura holandesa do séc. XVII	28
1.3.3. Os vedutistas do séc. XVIII	31
1.3.4. A Paisagem nos Romantismos	40
1.3.5. <i>A École de Barbizon</i>	48
1.3.6. Impressionismo	55
1.4. A Paisagem na Pintura Contemporânea: alguns casos de estudo	61
1.4.1. David Hockney	51
1.4.2. Michael Biberstein	69
1.4.3. João Queiroz	71
1.5. <i>Neo-Landscapes, Évora meetings, 2006</i>	80
CAPÍTULO II — PAISAGEM (NÃO)HABITADA: TRABALHO DE PROJETO	
2. Processos técnicos	
2.1. Campos de cor e <i>Action Painting</i>	84
2.2. Técnicas de Pintura que não envolvem o pincel	87
2.3. <i>Not Rothko, Not Richter</i>	92
2.3.1. <i>Mark Rothko</i>	92
2.3.2. <i>Gerhard Richter</i>	96
2.4. Processo conceptual e técnico da prática artística	
2.4.1. Processo conceptual: a perceção da Paisagem	99
2.4.2. Processo técnico	101
3. Exposições	
3.1. <i>Paisagem (não)habitada</i> , Museu da Eletricidade – Casa da Luz, Funchal.	111
3.2. <i>Opostos Expostos</i> , Exposição coletiva, Fórum Eugénio de Almeida, Évora.	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS	116

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E WEBGRÁFICAS (Ativa)	120
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS (Passiva)	124
ÍNDICE DE FIGURAS	126
APÊNDICES	
Apêndice A — Declaração de Artista	133
Apêndice B — Portefólio	134
Apêndice C — Nota Biográfica	149

INTRODUÇÃO

Neste Trabalho de Projeto estuda-se a questão artística da Paisagem. Este projeto é de caráter teórico-prático e situa-se no âmbito da Pintura. Consiste na realização de um projeto artístico intitulado *Paisagens (não)habitadas* e, no desenvolvimento da análise conceptual e empírica dos assuntos que sustentam a sua criação, realização e receção.

A Paisagem como tema da Pintura e atualmente da prática artística de alguns artistas contemporâneos, surge progressivamente na História da Arte. Sendo a sua origem reconhecida no período helenístico nos Mosaicos de Pompeia. Surge mais tarde nas Paisagens marítimas e campestres dos pintores holandeses do século XVII, e na Paisagem urbana nas gravuras dos vedutistas italianos no século XVIII. Os pintores românticos ingleses William Turner (1775-1851) e John Constable (1776-1837) e, o pintor alemão Caspar David Friedrich (1774-1840) harmonizam a Paisagem à sua imaginação criando Paisagens sublimes e espantosas. Um momento forte da sua representação acontece com os pintores da *École de Barbizon* que devolvem a Paisagem à Natureza e a retratam em toda a sua força e com toda a sua luz, cor e beleza natural.

O interesse por este tema teve origem na minha vivência de há uns anos para cá com a Paisagem alentejana. Vim viver para o Alentejo em 2009, longe do bulício da cidade e devido ao tempo livre que a vida no campo proporciona recomecei a pintar, algo que não fazia desde os tempos de liceu. Em 2010, inscrevi-me como aluna externa na Escola de Artes da Universidade de Évora e, quando dei por mim tinha a licenciatura terminada. No terceiro ano da licenciatura, os alunos têm de realizar, para a unidade curricular de Projeto um tema à sua escolha. A mudança das cores da Paisagem alentejana, já há algum tempo que chamava a minha atenção, e algures durante a licenciatura tinha abordado o tema num pequeno exercício de uma das unidades curriculares. No entanto, foi mesmo em Projeto que comecei a trabalhar as cores da Paisagem, com base num conjunto de fotografias com registos destas alterações cromáticas. Tornou-se uma prática fotografar e escrever as diferentes cores: *céu azul claro, terra laranja, ocre e verde escuro*; apontamentos como este que depois passo para a tela, sem nenhum objetivo concreto, somente o da relação das cores, pois se funcionam na Natureza, também iriam funcionar na tela. Este processo teve início em 2013 e a prática de fotografar, escrever e passar para a tela as cores da Paisagem mantêm-se.

Esta prática artística é apresentada em dois momentos diferentes, que se complementam e constituem um ciclo de processo de trabalho: na exposição *Paisagens (não)habitadas*, no

Museu Casa da Luz (Funchal) e com a participação na exposição coletiva *Opostos Expostos*, no Fórum Eugénio de Almeida (Évora) dos alunos de Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais 2016/2017.

Como objetivo principal do estudo teórico procurou-se compreender o percurso da Paisagem não só ao longo dos séculos, onde se manifestou principalmente na Pintura, através de diferentes técnicas e processos, no entanto mantendo sempre a sua identidade, independentemente do suporte ou da linguagem; mas, também o que se faz sobre a Paisagem atualmente. Quando é que a Natureza passa a ser Paisagem? Em que medida é a Natureza representada pela Paisagem? Quando e como é que a Paisagem passa a ser tema da Pintura? Quais são as novas e contemporâneas formas de representar a Paisagem? E quais são os artistas que o fazem? Pretende-se refletir e dar resposta a estas e outras questões sobre a Paisagem na Arte neste trabalho teórico-prático.

Os objetivos deste estudo são: compreender o percurso da Paisagem na História da Arte; identificar e contextualizar a Paisagem como tema da prática artística de três pintores contemporâneos, esclarecendo o seu processo e a sua prática artística ao longo do seu desenvolvimento; e, apresentar o processo e a prática artística da autora.

Sendo assim, o presente Trabalho de Projeto encontra-se organizado em dois capítulos.

O primeiro capítulo encontra-se subdividido em cinco partes. A primeira parte aborda a Paisagem natural *versus* Pintura de Paisagem. Para uma eficaz abordagem, no segundo ponto deste capítulo achou-se conveniente estudar o livro de Keneth Clark *Landscape into art*. Seguiu-se a evolução do percurso da Paisagem ao longo da História da Arte, onde se abordou os períodos fortes da representação da mesma. Na quarta parte destacou-se o percurso artístico de três pintores contemporâneos de Paisagem: David Hockney, Michael Biberstein e João Queiroz. Terminou-se este capítulo com a apresentação do encontro *Neo-Landscapes* realizado na Fundação Eugénio de Almeida em Novembro de 2006.

O segundo capítulo encontra-se subdividido em três partes. Para uma produtiva compreensão do trabalho artístico, na primeira parte aborda-se processos técnicos que possuem características comuns com aqueles utilizados na realização da prática artística, tais como os movimentos artísticos *campos de cor* e *action painting*, e alternativas ao uso do pincel na Pintura; são referidos os exemplos dos processos técnicos artísticos dos pintores Mark Rothko e Gerhard Richter. Na segunda parte explica-se o processo conceptual e técnico da prática artística, comentando-se como percecionamos a Paisagem, e o desenvolvimento do processo técnico. A última parte apresenta as exposições onde a prática artística foi exibida.

De assinalar a visita em Março de 2017 às exposições: *David Hockney, Turner Collection* e *Constable: Great Landscapes* na TATE Britain (Londres); e, na exposição permanente na TATE Modern, as obras *Water-lilies* (1916) de Claude Monet, *The Seagram Murals* (1958) de Mark Rothko e *Cage (1) – (6)* (2006) de Gerhard Richter relevantes para a temática central.

Como metodologia de trabalho, foi desenvolvido simultaneamente o trabalho prático e a investigação teórica. Como metodologia de investigação teórica, realizou-se uma pesquisa bibliográfica, sobretudo efetuada na Biblioteca Calouste Gulbenkian, na Biblioteca da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e na Biblioteca da Escola de Artes da Universidade de Évora. A essa pesquisa sucedeu-se a análise e reflexão da documentação levantada. A metodologia abordada na parte prática foi a vivência diária, apontamentos fotográficos e memórias da Paisagem alentejana e madeirense, o estudo e a experimentação de técnicas e materiais de pintura que resultassem no efeito esperado. Esta metodologia será mais explícita na primeira parte do segundo capítulo.

Todas as traduções apresentadas são da autora, para evitar tanto quanto possíveis quebras de leitura, contudo optou-se pelas citações dos artistas serem apresentadas na língua original. Nos capítulos reúne-se a informação que depois foi alvo de uma análise mais conclusiva nas considerações finais, excetuando o ponto *A Paisagem na Pintura Contemporânea: alguns casos de estudo*, que foi justificado no ponto *Processo Técnico*.

Completa-se este Trabalho de Projeto com uma análise teórico-prática em que se relacionam os conceitos estudados com o trabalho artístico desenvolvido.

CAPÍTULO I — A Arte da Paisagem (Estado da Arte)

1. Caracterização da Pintura de Paisagem

1.1 O que se entende por Natureza e Paisagem?

Podendo parecer-nos que possuem o mesmo significado, os termos Paisagem natural e Natureza possuem significados diferentes.¹ A Paisagem natural é a contemplação e observação de um lugar num determinado momento; a Natureza implica apontamentos de carácter ontológico, ou seja, procura uma perspetiva global.² Na sua primeira definição, tal como lembra no dicionário da língua de Paul Robert, uma Paisagem «é a parte de um país que a natureza apresenta ao olhar daquele que o vê. Bela ou feia, uma paisagem é o quadro da nossa existência quotidiana.»³ Assim, podemos considerar a Paisagem natural ou a Pintura de Paisagem, quando a Paisagem natural se torna objeto de uma visão artística, tendo o termo tomado na Pintura um sentido específico que designa um quadro «onde a natureza tem o primeiro papel e onde as imagens de homens ou de animais são apenas acessórias.»⁴

Delfim Sardo observa que:

“paisagem” corresponde por eleição a uma zona do campo visual cuja composição merece a sua representação paisagística. Quer isto dizer que a paisagem não é um dado natural (e a confusão entre paisagem e natureza é muito frequente) mas o resultado de uma construção cultural que elege uma determinada zona do campo visual como podendo ser objeto de uma moldura, de um recorte, de uma representação e, portanto, de um conjunto de protocolos e construções simbólicas.⁵

Assim, a Pintura de Paisagem não é uma produção artesanal e não descreve, com efeito, o ambiente da Natureza, mas sim dá uma interpretação e procede a uma escolha «parcial e orientada segundo um certo ângulo, mesmo quando o objetivo desejado é conseguir uma

¹ Segundo o Dicionário de Língua Portuguesa (Porto Editora, 2003), Paisagem é uma <<1 porção de território que se abrange num lance de olhos; vista; panorama; 2 PINTURA quadro que representa um sítio campestre; desenho sobre um motivo rústico>> A Natureza é o <<conjunto de todos os seres, animados ou não, que constituem o universo>>¹ ou a natureza é <<1 mundo exterior aos homens;(…) 12 ARTES PLÁSTICAS objeto do mundo real que constitui um modelo;>>.

² ZURILA, Rosa Olivares — *Los géneros de la pintura, una vision actual*, p. 182.

³ *Enciclopedia Universalis* — «*Paysage (Peinture)*», vol. 17, p. 654-658.

⁴ *Enciclopedia Universalis* — *Ob. cit.*, p. 654-658.

⁵ SARDO, Delfim — Paisagem [Em linha]. [Consult. 10 Maio 2014]. In *Dicionário Crítico de Arte*. Disponível em <http://www.arte-coa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemArte&Menu2=ArteVidaEMeio&Filtro=109&Slide=109>

representação exata e documental da natureza.»⁶; é constituída pela organização de elementos da Natureza, alguns muito importantes tais como, campos, árvores, aldeias, montanhas, efeitos atmosféricos, *et caetera*...

Sardo considera que «a representação da paisagem é uma apresentação de um campo visível mediante determinados códigos de hierarquização do visível – entre o que está perto e o que está longe, entre o que está em cima e o que está em baixo, entre o que distingue como individualidade e o que se combina na problematização da forma.»⁷ Como exemplo, Sardo apresenta o pós-impressionista, Paul Cézanne (1839-1906), onde «a paisagem é o suporte para uma relação de entendimento dos procedimentos fenoménicos da pintura e da visão, permitindo a sua reconstituição segundo hierarquias que não coincidem com a estrutura da identificação dos elementos constitutivos do campo visual pela linguagem.»⁸



Fig. 1 — Paul Cézanne, *O golfo de Marselha visto de L'Estaque*, 1885.

Óleo s/ tela, 73 x 100,3 cm.

H. O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer, 1929.

Fonte: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/29.100.67/>

Sendo assim, e de acordo com Sardo, quando nos referimos ao termo Paisagem, referimo-nos «a uma tipologia artística que tem ocupado uma parte significativa da criação artística dos últimos 500 anos.»⁹ A Paisagem «representa a formulação artística que, nos vários suportes de criação de imagens – na pintura, desenho, como mais recente na fotografia e no

⁶ *Enciclopaedia Universalis* — *Ob. cit.*, p. 654-658

⁷ SARDÓ, Delfim — *Ob. cit.*

⁸ *Idem, ibidem.*

⁹ *Idem, ibidem.*

filme ou vídeo – acolhe um maior consenso ou aproxima mais a arte do senso comum.»¹⁰

Contudo, apesar da distinção entre Paisagem e Natureza, a fronteira entre ambas é muito próxima visto que «desde Sócrates, Platão e Aristóteles que a arte foi entendida, para o bem (ou mal), por ser meramente mimética; para sempre tentando, e falhando, reproduzir as maravilhas da natureza.»¹¹

Desta forma, o termo Paisagem tem acompanhado desde sempre a história da Pintura. Tanto quanto se sabe, o termo foi utilizado pela primeira vez no século XVII para designar um género de Pintura, onde o panorama natural era considerado o tema principal. O triunfo da Paisagem como género nobre da Pintura acontece gradualmente, quando o cenário foi crescendo, tirando as personagens principais do lugar central, ocupando a Paisagem o centro do quadro.

A origem da Paisagem como género independente da Pintura, têm início no século XVII, em Roma, onde a Paisagem recebeu pela primeira vez os «cânones clássicos, dos princípios de harmonia, ordem e equilíbrio consagrados no domínio da pintura académica, em especial da pintura de história, trouxe ao género um prestígio até então desconhecidos.»¹² Paralelamente, os Países Baixos desenvolvem uma nova «concepção de paisagismo, a que poderíamos chamar naturalista, que valorizava o realismo e simplicidade na representação da natureza, dando provas de um especial virtuosismo na criação de efeitos de luz e atmosfera.»¹³ A constante principal da Pintura holandesa no século XVII, foram os vastos céus e os campos que se estendem ao longo de todo o quadro até à linha do horizonte sem serem interrompidos por nenhuma característica topográfica. Apesar de terem sempre figuras de pequena escala, tais como um caçador, um cavaleiro, um pastor com o seu rebanho ou a tripulação de um navio.

No final do século XVIII, com o Romantismo, a Pintura de Paisagem foi revitalizada pelo culto moderno de um mundo natural, concebido como algo vivo e excecional, com novos conceitos estéticos que acompanharam esta veneração. O mundo natural nunca mais seria construído com base nos cânones clássicos de beleza. Os quadros podiam ser pitorescos, tendo como temas as margens de um rio, ou um moinho; ou então sublimes, representando a noite ou umas ruínas perdidas numa montanha no meio de uma neblina, como por exemplo as obras do pintor Caspar David Friedrich (1174-1849) na Alemanha, ou de William J. M. Turner (1775-1851) na Inglaterra «que procuram expressar sentimentos contraditórios perante a natureza e

¹⁰ Idem, *ibidem*.

¹¹ KASTNER, Jeffrey — *Nature, documents of contemporary art*. p. 12-15.

¹² FARIA, Nuno; WANDSCHNEIDER, Miguel — *Paisagens no singular*. p. 13-17.

¹³ FARIA, Nuno; WANDSCHNEIDER, Miguel — *Ob. cit.*, p. 13-17.

dar a ver a vulnerabilidade da condição humana.»¹⁴

Em França, por volta de 1820, um grupo de pintores fundou a *École de Barbizon*: Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), Théodore Rousseau (1812-1867), Charles-François Daubigny (1817-1878) entre outros, ainda recorriam ao Romantismo como inspiração, no entanto procurando a objetividade, começam a pintar ao ar livre, dando início ao Naturalismo, onde um dos fatores decisivos foi a descoberta do mundo rural, com as suas qualidades cénicas, as suas rotinas diárias ou as cenas familiares, como por exemplo a obra de Jean François Millet (1814-1875), *Les Glaneuses*, de 1857. A água passa a ser um elemento fundamental na Pintura de Paisagem, muito utilizada por Eugene Boudin (1824-1898), um dos principais precursores do Impressionismo.

Em Portugal, o dado histórico de maior referência é:

O pequeno grupo era “verdadeiro filho da escola de Paris”, como escreveria um crítico dedicado, — mas, para estes pintores, a escola prolongava-se epigonalmente para além dos verdadeiros criadores de Barbizon, contemporâneos de seus pais e avós, e persistia contra a geração impressionista nascida dez ou vinte anos antes dos naturalistas portugueses, (...) é em função de Silva Porto que esta geração se define. »¹⁵



Fig. 2 — António Silva Porto, *A volta do mercado*, 1886.

Óleo s/tela, 114 x 151 cm.

Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado.

Fonte: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/438/artist>

Através de António Silva Porto (1850-1893), «o Naturalismo português instituiu a

¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 13-17.

¹⁵ FRANÇA, António-Augusto — *A arte em Portugal no século XIX*. Vol. II. p. 44-51.

Paisagem como género maior e, dentro desta, a pintura ao ar livre como norma.»¹⁶ Deste modo, a Pintura de Paisagem consistia em estudos ao ar livre, sendo muitas vezes terminados no atelier, pondo assim termo às Paisagens artificiais, idealizadas no interior do ateliê.

No século XIX, o Impressionismo foi a última fase na evolução da Pintura de Paisagem naturalística. Claude Monet (1840-1926), Alfred Sisley (1839-1899) e Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) começam as suas carreiras em 1860, pintando na floresta de Fointanebleau, seguindo as pegadas dos pintores da *École de Barbizon*. Na segunda metade do século XX, com a introdução da Fotografia e muito posteriormente do Vídeo, houve uma reestruturação e redefinição das regras e procedimentos da visualidade.

Sardo chama a atenção para o facto de que «estes novos dispositivos contribuíram para fazer entender a paisagem como um problema de representação do mundo, destacando as questões preceptivas, estéticas e políticas que a paisagem suscita.»¹⁷

O Modernismo não foi uma das épocas mais fortes do Paisagismo, devido à rejeição deliberada pelos artistas modernos dos estilos do passado, dando destaque à inovação e experimentação das formas, materiais e técnicas, de forma a criar obras de arte que refletissem a sociedade moderna. Deste modo, houve uma rejeição da história e dos valores ditos conservadores, tais como, o tratamento de temas realistas, como é o Paisagismo.¹⁸

Na sua comunicação, *Pintar a paisagem hoje*, João Luís Simões relembra que «A partir dos anos 60 surge um novo tipo de relação artística com a natureza: o passeio, ou seja, a imersão física do artista na paisagem. Lembremo-nos das caminhadas de Richard Long ou de Hamish Fulton e das fotografias ou instalações desses périplos.»¹⁹ Desta forma, os artistas contemporâneos procuram uma nova forma de interação com a Natureza, um contacto mais físico, ou seja, procuram que o ser humano passe a fazer parte do mundo exterior a ele. Através da *Land Art* de Richard Long e de Robert Smithson, ou dos registos das suas caminhadas de Hamish Fulton, ou das *performances* de Ana Mendieta, os artistas habitam a Paisagem das mais diversas maneiras.

Por sua vez, os elementos da Natureza são trazidos do meio natural para o mundo artístico, não só sobre a forma de objeto de estudo, mas também sobre a forma de matérias pictóricas, como explica Simões:

¹⁶ FARIA, Nuno; WANDSCHNEIDER, Miguel — *Ob. cit.*, p. 13-17.

¹⁷ SARDO, Delfim — *Ob. cit.*

¹⁸ TATE — *Modernism*. [Em linha]. [Consult. 20 Out.2016]. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/modernism>

¹⁹ SIMÕES, João Luís — *Pintar a paisagem hoje*. In *And painting? A pintura contemporânea em questão*. p. 217-223.

Trazer para o plano pictórico a memória desse contacto físico, terá sido uma das ações artísticas que pretendiam mostrar a marca da imersão na natureza. Vemos surgir matérias picturais não convencionais como a lama, cascas, terra, areia. A gestualidade do pintor torna-se manifesta, mima o movimento físico dos elementos da natureza e os do artista ao longo do passeio.²⁰

Com esta nova realidade onde os elementos da natureza passam a constituir ou a servir como matéria pictórica para as obras dos artistas contemporâneos, indo de acordo com a definição de Paisagem de Aurora Carapinha:

A Paisagem é uma materialidade, feita de outras múltiplas materialidades, que sobre uma estrutura genesiaca definida por componentes morfológicas, matriciais, como são o relevo-solo, a vegetação, e a água, se constrói. É a figuração da “fhisis” (força vital) e do “cosmo”, da Natureza no sentido aristotélico.

A Paisagem é o fenossistema, em perpétuo movimento e em constante transformação, resultante de um conjunto de relações e de contaminações que se gera entre as distintas corporeidades que a constituem. Por isso a Paisagem não é suporte. Mas, também não é cenário que enquadra, que emoldura o fazer humano. É vínculo relacional entre o “topus” e o “locus”.²¹

De acordo com Iliopoulo Filio, quando nos referimos ao *topus*, referimo-nos ao lugar e ao espaço. Apesar do conceito de espaço constituir um conceito abstrato, pois o seu valor é definido pelos seus elementos. Isto é, o espaço não tem uma qualidade ou características particulares; a sua essência é ditada ou pelos elementos da natureza que o constituem, ou pelas atividades humanas que o preenchem com formas, funções, sentimentos e noções, transformando-o no que ele é, um espaço. Sendo assim, a Paisagem reflete a interpretação cultural do *topus*, descritivamente através do aspeto teórico com o objetivo de criar conhecimentos, ou no aspeto prático através da transformação do próprio espaço.²²

A história da humanidade estará sempre ligada com a da Paisagem, pois cada geração modifica, transforma e cria sentimentos no ambiente que a rodeia. A Paisagem desenvolve-se como uma tela do passado encaminhada para a expressão das necessidades humanas, sendo percecionada como um registo de memórias coletivas que definem as suas formas.²³ Este argumento é reforçado por A.B. Knapp e W. Ashmore que dizem que «a paisagem é uma

²⁰ SIMÕES, João Luís — *Ob. cit.*, p. 217-223.

²¹ CARAPINHA, Aurora — Do topus e do locus [Em linha]. [Consult. 20 Out.2016]. In REIS, Miguel Braula, [et al.] — *Fazer paisagem: arquitetura paisagística*. Lisboa: Associação Portuguesa dos Arquitectos Paisagistas, 2015. Disponível em https://www.academia.edu/20356536/Do_Topus_e_do_locus_p13

²² FILIO, Iliopoulo — The construction of the Greek landscape in the Hellenistic Era [Em linha]. [Consult. 6 Dezembro 2016]. In *Projets de paysage*, 2012. Disponível em

<http://www.projetsdepaysage.fr/fr/theconstructionofthegreeklandscapeinthehellenisticera>

²³ Filio, Iliopoulo — *Ob. cit.*

identidade que existe em virtude dos seus seres serem percebidos, experienciados e contextualizados pelas pessoas.»²⁴

Se o *topus* é o espaço onde o humano constrói a Paisagem o *locus* corresponde a esta construção, «lugar existencial, onde se é, se está, onde se criam e constroem ocasiões e oportunidades de habitar, onde se expressam os valores do primeiro, do *topus*. O *locus* é o espaço de ser e estar, espaço de existir, que se funda com o *topus*, a força telúrica matricial, criando com ele uma ocasião ecológica, cultural e estética que toda a Paisagem, construída, deve ser.»²⁵ explica Aurora Carapinha.

Tal como a Natureza e a Paisagem que não se esgotam como tema para a Pintura e para as outras disciplinas artísticas, segundo Aurora Carapinha o *topus*:

não se esgota nesta inter-relação dos sistemas naturais, é também a própria *poesis* da Paisagem. Isto é: ele é o sistema operativo que leva a construir a transformar de uma certa forma, e que define a nossa relação com a materialidade e corporeidade da Paisagem. O *topus* é, pois, um elemento fundamental quer no ponto de vista físico, biológico quer no ponto de vista existencial, quer ainda, como corporeidade propulsora da imaginação da criação e da construção.²⁶

Desta forma e não conseguindo encontrar outra forma de o dizer, acordando com Filio, a mesma autora explica:

A Paisagem surge assim como a linha onde estas duas realidades, *topus* e *locus* se influenciam mutuamente. A Paisagem é expressão da existência, e forma de representação, no espaço e no tempo da relação que o homem estabeleceu com os sistemas naturais. Não é simplesmente expressão de um tempo, mas, é manifestação de todos os tempos; variados tempos que atuando com o sítio e a matéria definem espacialidades. O tempo “cronológico” e a sua conjuntura determinam marcas, formalizações, signos identitários, que o tempo biológico, pela ordem natural que comporta, molda numa construção evolutiva. *Topus* e “*locus*” fundem-se, são uma e a mesma coisa. O *topus* integra-se no “*locus*”.

Na Paisagem, o espaço, a matéria, o tempo (passado, presente, futuro, tempo biológico) estão objetivamente presentes. Combinam-se e estruturam-se entre eles de forma indistinta, múltipla. Mas, é sobretudo através da sua vivência ao longo do tempo, que a Paisagem, por eles definida, se revela na sua dimensão plena. A Paisagem não pode ser mais entendida, só, como aquilo que contempla, mas sim como produto da relação entre sujeito—espaço que se enraíza na diversidade das relações, em perpétuo movimento e em constante evolução, dos fatores bióticos e abióticos, nas distintas e várias funcionalidades, e nas diferentes figurações e significados inerentes à unidade estrutural ecológica, ao *topus*. E que se funda no respeito pela temporalidade e materialidade viva, dinâmica e sistémica, da própria Paisagem.²⁷

²⁴ ASMORE, W.; KNAPP, A.B. —Archeologies of landscape: contemporary perspectives [Em linha]. [Consult. 6 Dezembro 2016] In FILIO, Iliopoulo — The construction of the Greek landscape in the Hellenistic Era In *Projets de paysage*, 2012. Disponível em <http://www.projetsdepaysage.fr/fr/theconstructionofthegreeklandscapeinthehellenisticera>

²⁵ CARAPINHA, Aurora —*Ob. cit.*

²⁶ Idem, *ibidem*.

²⁷ Idem, *ibidem*.

A Paisagem é, portanto, uma criação humana que contém o passado, o presente e o futuro da nossa relação com o ambiente, com o meio natural e, mais recentemente com o meio urbano. Sendo estes também uma criação humana, pois a Paisagem é constituída por eles.

Acerca do tema da Paisagem na arte Miguel Wandschneider e Nuno Faria, justificam a sua permanência do seguinte modo:

Com efeito, as incursões no género paisagem caracterizam-se hoje pela singularidade, quer dizer, pela vinculação ao universo criativo singular e pessoal de cada um dos autores. Se nas últimas décadas a paisagem continuou a interpelar os artistas contemporâneos e ressurgiu hoje com redobrada vitalidade, é porque ela oferece um imenso, poder-se-ia mesmo dizer, inesgotável campo de possibilidades para os artistas desenvolverem a sua obra e, desse modo, se situarem em relação à arte e ao mundo em que vivem.²⁸

1.2. As cinco fases segundo Kenneth Clark

Kenneth Clark nota que, «Estamos rodeados de coisas que não fizemos e que possuem vida e estrutura própria, diferentes das nossas.»²⁹ aos constituintes do panorama natural, ao qual chamamos de Paisagem, que tal como atrás referidos consistem nas árvores, rios, florestas, montanhas, nuvens, *et caetera*...

O livro *Landscape into art* consiste nos apontamentos das aulas que realizou na SLADE, University of Oxford (a SLADE atual faz parte do University College, Londres) e que a pedido dos fundadores da escola, Ruskin e Sir Henry Acland, não tinham o intuito de ensinar História da Arte, mas sim «fazer com que a juventude Inglesa de alguma maneira se interessasse pelas Artes.»³⁰

Como tema didático, escolheu a Pintura de Paisagem, pois considera que foi a principal criação artística do século XIX, e sem um entendimento claro da Arte deste século, não seria possível considerar a Arte Contemporânea. Desta forma, identificou o desenvolvimento da Pintura de Paisagem ao longo da História da Arte em cinco fases.³¹

Clark identifica a primeira fase da Pintura de Paisagem como a Paisagem de Símbolos, onde explica como os elementos que nos rodeiam contribuem para aquilo a que chamamos de Natureza, e que a Pintura de Paisagem marca o início da nossa concepção da Natureza, ou seja, «O espírito humano tenta mais uma vez criar uma harmonia com o seu ambiente.»³²

²⁸ WANDSCHNEIDER, Miguel; FARIA, Nuno — *Ob. cit.*, p. 13-17.

²⁹ CLARK, Kenneth — *Landscape into art*. p. xvii.

³⁰ CLARK, Kenneth — *Ob. cit.*, p. xvii.

³¹ Idem, *ibidem*, p. xvii.

³² Idem, *ibidem*, p. 1-15.

A concepção da Natureza tem início com o pintor helenístico, que através do seu olhar apurado para o mundo visível, desenvolveu a escola da Paisagem. O seu dom era utilizar os efeitos de luz para propósitos decorativos. De acordo com Clark, somente a série *Odysseus* (Vaticano) sugere que a Paisagem se tornou um meio de expressão poética e somente nos fundos das obras.

Clark afirma que «Toda a arte é até certo ponto simbólica, e a disponibilidade com que aceitamos os símbolos como reais depende, até certa extensão, na familiaridade.»³³ Contudo, a simbologia da Arte Medieval, pouco teria a haver com a aparência real dos objetos que simbolizava. No entanto, para compreender o início da Pintura de Paisagem, é necessário compreender esta simbologia e a sua importância.³⁴

Para Clark, esta simbologia é o resultado da filosofia medieval cristã. Se as ideias eram de acordo com Deus e se as sensações eram depreciadas, então as semelhanças com os sentidos tinham de ser simbólicas e quaisquer sensações provenientes da Natureza seriam pecado. Clark dá-nos o exemplo dos escritos de Santo Anselmo, onde o grau de maldade das coisas era proporcional às sensações que estas provocavam. Desta forma, o homem simples nunca diria que a Natureza era agradável. Diria sim, que os campos significavam trabalho árduo, e o mar simbolizava perigo devido às tempestades ou à pirataria.

Encontramos em Avignon, nos frescos de Paisagem que decoram a *Tour de la Garde-Robe*, no palácio dos Papas, a primeira expressão pictural deste sentimento. Estes frescos são de 1343 e apesar de não haver muitas referências e de não haver vestígios deste estilo, representam esta tendência estética. Clark, coloca a hipótese deste estilo já se encontrar nas tapeçarias produzidas em Paris e Arras, e considera-os o primeiro exemplo completo da Paisagem de Símbolos, tanto como um tema como um estilo, pois mostram «pessoas a pescar numa piscina de jardim, a caçar com falcão e furão, com um prazer despreocupado pela vida ao ar livre.»³⁵ Na Paisagem de Símbolos o vínculo da união era a superfície plana da parede, do painel ou da tapeçaria.

Por este motivo a mais extensa e elaborada Paisagem de Símbolos tem origem na tapeçaria. Clark explica que «É na *Corteo dei Magi* de Benozzo Gozzoli (c.1421-97), no Palácio Ricciardi, onde todos os detalhes do final da Paisagem Gótica, as carpetes de flores, as

³³ Idem, *ibidem*, p. 1-15.

³⁴ Idem, *ibidem*, p. 1-15.

³⁵ Idem, *ibidem*, p. 1-15.

pequenas florestas, as rochas fantásticas, as árvores formalizadas e os ciprestes formalizados pela natureza, são combinados para decorar e deliciar.»³⁶



Fig. 3 — Benozzo Gozzoli, *Cavalcada dos Magos*, 1459.

Palazzo Medici Riccardi, parede direita, Florença.

Fonte: <http://www.museobenozzogozzoli.it/opere/CorteoMagi.html>

As primeiras Paisagens modernas foram pintadas por volta de 1414, eram extremamente pequenas e foram pintadas para um manuscrito intitulado *Livro de Horas* uma oferta do pintor Hubert van Eyck (? -1426) ao Conde da Holanda. Nestas pinturas através da cor Hubert van Eyck atinge a saturação da luz. Uma das Paisagens retrata um barco à vela num lago e a outra a praia onde o Conde da Holanda atracou à chegada de Inglaterra em 1416.³⁷

A intensa busca pela verdade por parte dos primeiros pintores de Paisagem flamengos, Hubert van Eyck e Jan van Eyck (?1390-1441) e a vontade com que os seus olhos capturaram cada objeto, levando o observador a questionar-se de como foram pintadas. Dificilmente foram pintadas de memória, mas terão sido pintadas a partir de esboços ou no local? Clark responde a esta pergunta colocando a hipótese de as miniaturas de Hubert devido ao seu valor cromático, serem baseadas em estudos realizados a partir da Natureza, provavelmente em aguarelas.³⁸

Clark considera estes esboços o início da topografia. No entanto aquela que considera realmente a primeira peça topográfica em Arte, *The Miraculous Draught of Fishes*, 1444, pertence ao suíço Konrad Witz (1440?-1446?). A Pintura topográfica culmina com as aguarelas

³⁶ Idem, *ibidem*, p. 1-15.

³⁷ Idem, *ibidem*, p. 16-35.

³⁸ Idem, *ibidem*, p. 16-35.

de Albrecht Dürer (1471-1528). Estas têm início em 1494, com alguns desenhos onde se encontra uma grande intenção de capturar o maior número de factos disponíveis. Estas aguarelas são mais marcantes devido à sua curiosidade e destreza de execução, bem mais significativas do que as suas qualidades estéticas.³⁹

Com a Pintura topográfica tem início a segunda fase identificada por Clark, a Paisagem de Facto, com um novo sentido de espaço. Este sentido aparece simultaneamente na Pintura de Paisagem italiana e flamenga, produzindo resultados finais semelhantes, mas com diferentes meios e intenções. No caso de Jan van Eyck devido à sua perceção de luz o resultado é instintivo, ao contrário dos outros pintores flamengos em que o resultado é empírico.⁴⁰

Um dos pintores desta segunda fase foi Giovanni Bellini (1431? -1516). Este pintor veneziano é considerado um dos grandes pintores de Paisagem de sempre. Foi influenciado pelos van Eyck e por Antonello da Messina (? -1479), no entanto, Bellini tinha uma resposta emocional inata à luz e por este motivo não eram tão presentes as influências externas:

As paisagens de Bellini são o instante supremo de factos transfigurados através do amor. Poucos artistas foram capazes de tal amor universal, que abraça qualquer pequeno ramo de árvore, qualquer pedra, o mais humilde detalhe, tal como a mais grandiosa perspectiva, e só pode ser obtida através de uma profunda humildade.⁴¹

Nos seus primeiros trabalhos Bellini procurava a luz do nascer ou do pôr-do-sol, mas, mais tarde apaixonou-se pela luz do dia, quando todas as coisas se expandem e se podem contemplar. Como exemplo, Clark apresenta a obra *São Francisco*, sendo caracterizada por uma grande luminosidade, é pintada de forma rigorosa na identidade individual das formas.⁴²

Pouco depois de Bellini ter pintado *São Francisco*, a Paisagem de Facto desaparece de Itália, mas não no Norte da Europa e voltou a aparecer de modo sistemático nos países do Sul em meados do século XVII.⁴³

A Paisagem de Facto volta a surgir momentaneamente na obra de Hieronymus Bosh (? - 1516). Os seus fundos contêm «algumas das mais verdadeiras Paisagens de Facto pintadas na Holanda depois dos van Eyck; e nisto, e em muitas outras coisas ele regressa à arte do início do século XV.»⁴⁴ Bosh pareceu descobrir que a Arte do seu tempo estava estagnada e convencional.

³⁹ Idem, *ibidem*, p. 16-35.

⁴⁰ Idem, *ibidem*, p. 16-35.

⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 16-35.

⁴² Idem, *ibidem*, p. 16-35.

⁴³ Idem, *ibidem*, p. 16-35.

⁴⁴ Idem, *ibidem*, p. 16-35.

Entre Bellini e o século XVII surge Pieter Breughel (1525? -69), o mestre da Pintura naturalística. Breughel «estava tão entusiasmado continuamente com o que via, e possuía tais poderes prodigiosos de observação e memória»⁴⁵ que apesar da sua época e estilo maneirista pertencerem à terceira fase identificada por Clark, a sua capacidade de observação e memória faz com que Clark o enquadre também entre os mestres da Paisagem de Facto.⁴⁶

De acordo com Clark, foi a Paisagem de Facto reconhecida através da Pintura de Paisagem Holandesa do século XVII, que através de três formas diferentes influenciou diretamente ou até criou a visão do século XIX.⁴⁷

Em primeiro lugar, socialmente pois, segundo Clark e tendo em conta as categorias do seu tempo, a Paisagem de Facto é uma forma de Arte burguesa que na Holanda apresentava o desejo de pintar experiências reconhecíveis ou seja, os holandeses necessitavam de imagens do seu país pelo qual tinham combatido numa guerra recentemente. Em segundo, filosoficamente, pois neste século os homens voltaram a sentir liberdade para se questionarem sobre o funcionamento da Natureza livremente, visto que pelo menos na Holanda tinham terminado as guerras religiosas e era possível um renascimento da ciência, e como tantas vezes acontece a Arte intuitivamente antecipava o que a ciência começava a formular. Finalmente, simplesmente pela Arte, pois por volta de 1600 a tradição da Pintura maneirista de Paisagem estava esgotada.⁴⁸

Tendo início no Romantismo, Clark intitulou de Paisagem de Fantasia a terceira fase da Pintura de Paisagem.⁴⁹

Como a Paisagem estava a ficar demasiado monótona e sem interesse, os artistas sentiram a necessidade de explorar o misterioso e o não dominado. As cheias e as florestas eram temas que já não causavam sensação. Consequentemente, os artistas utilizaram-nos conscientemente para criar horror, «sabiam que a mente humana estava cheia de escuridão, torturada e ardente, e pintavam um aspeto da natureza que expressasse estas convulsões escuras do espírito»⁵⁰. Para o fazer utilizavam certos símbolos e formas associados aos expressionistas tais como, Vicent van Gogh (1853-1890), Walt Disney (1901-1966), Max Ernst (1891-1976) e Graham Sutherland (1903-1980). Ou seja, podemos encontrar os mesmos símbolos, o mesmo

⁴⁵ Idem, *ibidem*, p. 16-35.

⁴⁶ Idem, *ibidem*, p. 16-35.

⁴⁷ Idem, *ibidem*, p. 16-35.

⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 16-35.

⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 36-53.

⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 36-53.

espírito, as mesmas formas e iconografia do expressionismo, nas obras dos pintores de Paisagem do século XVI.⁵¹

Os pintores que mais expressaram esta atitude para com a Natureza foram Matthias Grünewald (1470? - 1528?) e Albert Altdorfer (1480? - 1538). Dos dois, Grünewald foi o mais perturbador e a sua peça de altar *Isenheim*, é segundo Clark «a imagem mais fenomenal alguma vez pintada.»⁵² A Paisagem por trás da Virgem e de Jesus, consiste de acordo com Clark, num nevão sobre o precipício Valhalla, por onde cai uma avalanche destemida de anjos. No entanto, Altdorfer representa melhor o espírito alemão; a sua pequena Pintura *St. George*, pintada em 1511, era o oposto das grandes Pinturas que estavam a ser realizadas em Itália. Neste quadro, um homem desaparece numa floresta luxuriosa, as árvores preenchem todo o quadro, no entanto sem a organização das Paisagens das tapeçarias, e sim através de um crescimento orgânico no meio de um nevoeiro capaz de «estrangular qualquer intruso.»⁵³

Um dos outros temas identificados por Clark nesta fase, foi a vida primitiva. Sendo para o autor, o pintor florentino, Piero di Cosimo (1462-1522) quem imaginou a melhor interpretação deste tema. Num dos seus painéis decorativos *O fogo da floresta* que encontramos no Ashmolean Museum (Oxford), é tanto quanto se sabe a primeira Paisagem italiana, onde o homem não tem importância. Neste conjunto de painéis, Cosimo utilizou a técnica dos modelos flamengos para pintar as árvores e as colinas.⁵⁴



Fig. 4 — Piero di Cosimo, *O fogo da Floresta*, 1505.

Óleo s/ painel, 71,2 x 202 cm.

Fonte:

<http://www.ashmolean.org/ash/objects/makedetail.php?pmu=730&mu=732>y=asea&sec=&dt=15&sfn=Artist%20Sort,Title&cpa=1&rpos=0&cnum=&mat=&pro=&anum=&art=Piero%20di%20Cosimo&ttl=&sou=>

⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 36-53.

⁵² Idem, *ibidem*, p. 36-53.

⁵³ Idem, *ibidem*, p. 36-53.

⁵⁴ Idem, *ibidem*, p. 36-53.

Devido às viagens, à exploração do mundo e ao desenvolvimento do Universo através das descobertas de Nicolaus Copernicus no século XVI, as Paisagens passam a ser aquilo a que chamamos nos dias de hoje de panorâmicas; no entanto, claramente imaginárias, mais com a intenção de aguçar a emoção, do que de satisfazer a curiosidade. Um dos exemplos destas Paisagens é a obra de Altdorfer, *Batalha de Alexandre* «na qual Altdorfer simboliza a extensão das descobertas de Alexandre, esticando para além dos anteriores limites do conhecimento humano.»⁵⁵ Outra das características desta fase e presente neste mesmo quadro são «os extraordinários distúrbios que se passam nos céus mais altos, aquelas sibilantes e irreais e convulsões de luz (...), particularmente quando introduzem no céu um brilho não terreno.»⁵⁶

Enquanto, no Norte os pintores procuravam uma luz fantástica, os pintores do Mediterrâneo procuravam formas. Isto é, os pintores do Norte pintavam um enredado de árvores, os pintores mediterrânicos pintavam as rochas e as suas reentrâncias. Na obra *Madonna delle cave* do pintor Andrea Mantegna (c.1431-1506) encontramos uma das primeiras tentativas «de reter e justificar o motivo iconográfico da fantasia das rochas através de um indício da ciência e da razão.»⁵⁷

Peter Paul Rubens (1577-1640), utilizou a técnica e estética maneirista. Pela sua delicadeza podem ser comparados com obras de Turner ou de Monet. Clark coloca Rubens nesta fase, apesar de considerar a palavra fantasia demasiado fraca para descrever a riqueza imaginativa de Rubens. Nunca ninguém tinha pintado «tantos pôr-do-sol tão ricos em cor de laranja fogo.»⁵⁸ No entanto, «Logo quando, no século XVIII, no Inverno da imaginação, a Paisagem de Facto degenera na topografia, assim a Paisagem de Fantasia degenera no pitoresco (...).»⁵⁹

Clark denomina a quarta fase de Paisagem Ideal, onde antes da Paisagem ser o propósito final do pintor e da obra, teria que atingir o conceito ideal. A Paisagem tinha que ser mais ambiciosa, tanto em conceito como em desenho, mais do que somente a ilustrar as temáticas religiosas, históricas ou poéticas. No entanto os objetos que constituíam a Paisagem Ideal teriam que ser retirados do real «pela sua elegância, as suas associações anciãs e a sua combinação harmoniosa.»⁶⁰

⁵⁵ Idem, *ibidem*, p. 36-53.

⁵⁶ Idem, *ibidem*, p. 36-53.

⁵⁷ Idem, *ibidem*, p. 36-53.

⁵⁸ Idem, *ibidem*, p. 36-53.

⁵⁹ Idem, *ibidem*, p. 36-53.

⁶⁰ Idem, *ibidem*, p. 54-73.

O poeta Virgílio foi a principal fonte de inspiração para os pintores da Paisagem Ideal, devido à sua obra *Eneida*, com a sua sugestão delicada de cenário e o mito da rusticidade ideal. Os seus trabalhos mostram grande conhecimento do país, e muitos mostram o bom humanista que era. Estes elementos realistas eram combinados com um dos principais mitos da humanidade, o mito da Idade de Ouro. Neste mito, o homem vive da terra e do que esta lhe dá, pacificamente, piedosamente e com uma simplicidade primitiva. Estas características da Idade do Ouro, são o que marca a diferença entre a Paisagem Ideal e a Paisagem de Fantasia.⁶¹

No início do século XIX o conceito de Paisagem volta a mudar. A Paisagem passa a ser aceite como um tema de interesse comum visto que, a um conjunto de objetos naturais, fossem eles um riacho ladeado por uma floresta e com um céu luminoso era considerado por todos belo. A esta nova fase da Pintura de Paisagem Clark chama de Visão Natural.⁶²

Esta apreciação popular da Paisagem surgiu de causas complexas e acompanhou o sucesso de vários pintores menos bons, mas, para Clark foi o génio de John Constable (1776-1837) que tornou a arte do Naturalismo inquestionável. Este foi influenciado pelas Pinturas holandesas e o seu «sentimento pelo movimento da luz, pelas sombras causadas pelas nuvens no grande céu ventoso, deve ser devido a Jacob van Ruysdael (1628? -82) e também às suas observações.»⁶³ Constable possui um importante entendimento da tradição Europeia da Paisagem, devido ao seu estudo das obras de Ticiano (c. 1485-1576) e Nicolas Poussin (1594-1665).⁶⁴

Constable atribuía grande importância ao *chiaroscuro* da natureza, utilizando esta técnica para criar dois efeitos diferentes: primeiro, para o brilho da luz «os orvalhos – as brisas – as florações e a frescura, ainda não foram perfeitas em nenhuma tela de nenhum pintor no mundo.»⁶⁵; e segundo, significava «algum drama de luz e sombra têm de subjazer todas as composições de Paisagem, e proporcionarem o sentimento principal em que a cena foi pintada.»⁶⁶ Foi este o seu sentimento da frescura da Natureza e a «subordinação de toda a infinita informação visual da paisagem a uma ideia pictural.»⁶⁷ que o distinguiu dos seus contemporâneos. Com estas características pintou cenas costeiras, que são as mais

⁶¹ Idem, *ibidem*, p. 54-73.

⁶² Idem, *ibidem*, p. 74-97.

⁶³ Idem, *ibidem*, p. 97-143.

⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 97-143.

⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 97-143.

⁶⁶ Idem, *ibidem*, p. 97-143.

⁶⁷ Idem, *ibidem*, p. 97-143.

impressionistas dos seus trabalhos e que segundo Clark, antecipam Edouard Manet (1832-1883), James McNeil Whistler (1834-1903) e Wilson Steer (1860-1942).⁶⁸

1.3 A Paisagem ao longo da História da Arte

Nos seguintes pontos pretende-se abordar os períodos fortes da representação da Paisagem, tais como: na pintura topográfica Helenística, através dos pintores holandeses do século XVII, com os vedutistas italianos do século XVIII, com os pintores franceses da *École de Barbizon*, seguindo-se os Impressionistas.

1.3.1 A Pintura Topográfica Helenística

Chamamos à Arte do último período da Arte Grega, de Arte Helenística, porque este é o nome dado ao império fundado no território oriental pelos sucessores de Alexandre, o Grande. As abastadas cidades capitais deste império como, a Alexandria, a Síria e Pérgamo encomendavam aos artistas, estilos novos e diferentes daqueles com que estavam familiarizados na Grécia.

Como por exemplo, era preferida uma nova forma de coluna, intitulada de coluna coríntia, em homenagem à cidade próspera com o mesmo nome. Este estilo de coluna já teria sido inventado no século IV, onde neste estilo a folhagem era o principal motivo ornamental do capitel.

O Império Romano, herdou muitas características e memórias helenísticas e na cidade de Pompeia, a maioria das casas tinham as paredes decoradas com frescos e o chão com mosaicos, «Ansiosos por adotar a cultura artística do Mediterrâneo Oriental Helenístico, os romanos introduziram o mosaico, nesta requintada forma, tanto na arquitetura doméstica como nos seus locais de adoração.»⁶⁹. Os temas destas decorações consistiam em representações de colunas e vistas, imitações de pinturas emolduradas e de espetáculos em palco. Apesar destas pinturas não serem obras de arte extraordinárias é segundo E.H. Gombrich «espantoso de ver o bom trabalho que era realizado numa cidade mais pequena e de menor importância.»⁷⁰

⁶⁸ Idem, *ibidem*, p. 97-143.

⁶⁹ ELSEN, A. E.; HUDNUT, E.; *et al*— Western sculpture [Em linha]. [Consul. 10/11/2017]. In *Encyclopaedia Britannica, Inc.* Disponível em: <https://www.britannica.com/art/Western-sculpture/Ancient-Greek>

⁷⁰ GOMBRICH, E. H. — *The story of art*. p. 108-113.

Um exemplo dos mosaicos topográficos é o mosaico de Alexandre, o Grande na *Batalha de Isus*, encontra-se em Pompeia, na outrora luxuriante *Casa do Fauno*. Este mosaico é o maior de que há conhecimento medindo 3,42 x 5,92 m, na técnica de mosaico de miniatura. Este mosaico, que poderá ser uma cópia de uma Pintura, é suposto ter sido executado por artistas gregos, que continuaram a tradição estabelecida em Alexandria e Pérgamo.⁷¹



Fig. 5 — *Alexandre, o Grande na Batalha de Isus*, século II a. C.
Mosaico, 342 x 592 cm.
Casa de Fauno, Pompeia.
Fonte: http://alexandermosaik.de/en/interpretation_of_the_mosaic.html

Qualquer objeto, tema e motivo pode ser encontrado nestas pinturas de parede decorativas: «Até pinturas de paisagem existiam aí. Esta foi talvez a maior inovação do período Helenístico.»⁷² Nesta época os poetas como *Theocritus* tinham descoberto o deleite da vida simples, no meio dos pastores e os artistas seguiram o seu exemplo, tentando trazer para a sua arte os prazeres do campo. Estas pinturas não são representações de casas campestres ou de vistas bonitas, mas sim um conjunto de tudo aquilo que compõe uma cena idílica: pastores e os seus rebanhos, riachos, vilas e montanhas distantes; nestas pinturas tudo era composto de maneira encantadora de forma ao observador sentir que estava a observar uma cena tranquila. Desta forma, todos os que seguiram os preceitos helenísticos, quebraram os rígidos tabus da Arte Oriental inicial, acrescentando a partir da observação do real mais e mais elementos às suas imagens tradicionais. Contudo, as suas obras nunca chegaram a parecer espelhos da Natureza. De acordo com Plínio, foi *Studios* que intitulou de frescos esta nova técnica de pintar

⁷¹ ELSEN, A. E.; HUDNUT, E.; *et al* — *Ob. cit.*

⁷² GOMBRICH, E. H. — *Ob. cit.*, p. 108-113.

as paredes com representações de vilas, pórticos, jardins, bosques, vales, piscinas, rios e do litoral.⁷³

1.3.2 A Pintura holandesa do séc. XVII

A divisão da Europa no século XVII entre protestantes e católicos afetou até a Arte dos pequenos países como a Holanda. As províncias do sul da Holanda, as quais atualmente identificamos como a Bélgica, mantiveram-se católicas e os seus pintores, como por exemplo Rubens recebiam inúmeras encomendas da Igreja e da corte para pintar e retratar a glorificação do seu poder em telas de grandes dimensões. Contudo, as províncias do Norte, a atual Holanda sublevou-se contra a Igreja Católica e os seus governantes espanhóis. A maior parte dos habitantes das ricas cidades mercantis aderiram à fé protestante. Estes mercadores protestantes holandeses gostavam de uma arte diferente do estilo Barroco adotado pela Igreja Católica. Conforme a sua perspectiva amadurecia e a sua riqueza aumentava o seu gosto mudava.⁷⁴

Consequentemente, os pintores holandeses tiveram de se adaptar e concentrar nos temas da Pintura que não tinham fundo religioso. O novo público preferia temas relacionados e mais próximos com o seu dia-a-dia, a sua vivência e a sua experiência tal como, Paisagens marítimas e campestres, naturezas-mortas e vistas arquitetónicas. Todos estes géneros surgiram na última metade do século XVI.⁷⁵

Os pintores talentosos para o retrato, podiam confiar o seu sustento nas inúmeras encomendas que recebiam. No entanto, os pintores menos talentosos, tinham que pintar primeiro um tema à sua escolha e posteriormente procuravam um comprador. Apesar de ser um aspeto positivo pois podiam pintar o que mais lhes interessava sem terem ninguém a interferir com o seu trabalho, tinham a preocupação e a necessidade de lidar com o público comprador dos mercados e das feiras, ou então vender através de intermediários que por sua vez negociavam o valor da obra o mais baixo possível com o artista, para terem melhor lucro após a sua venda. Além disso, a competição entre pintores era grande e a única maneira de criarem nome e reputação era através da especialização num género e num tema da Pintura. Desta forma, o público sabia o que estava a comprar.⁷⁶

⁷³ Idem, *ibidem*, p. 108-113.

⁷⁴ GOMBRICH, E. H. — *Ob. cit.*, p. 414-433.

⁷⁵ JANSON, Horst Waldemar — *História da Arte*. p. 532-534.

⁷⁶ GOMBRICH, E. H. — *Ob. cit.*, p. 414-433.

Um dos mais antigos especialistas, de marinhas foi Simon de Vlieger (1601-53), que transmitia a atmosfera do mar, através de uma forma maravilhosamente simples e modesta.⁷⁷

Estes holandeses foram os primeiros na História da Arte a descobrir a beleza do céu, dos seus céus. Sem precisarem de nada dramático ou notável para tornarem as suas Paisagens interessantes, simplesmente representavam um lugar como lhes aparecia, descobrindo que este tema como Pintura, podia satisfazer tanto como uma cena heroica.⁷⁸



Fig. 6 — Simon de Vlieger.

Um navio holandês de guerra e vários navios numa brisa, 1638-45.

Óleo s/carvalho, 41,2 x 54,8 cm.

National Gallery, Londres.

Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/simon-de-vlieger-a-dutch-man-of-war-and-various-vessels-in-a-breeze>

Assim, a tendência para a especialização, que tinha tido início nos países do Norte no século XVI, foi levada a maiores extremos no século XVII. Os pintores mais fracos ficavam satisfeitos por pintar repetitivamente as mesmas imagens com o mesmo tema. Ao fazê-lo levavam a sua arte ao limiar da perfeição. Como exemplo, os pintores de peixes, conseguiam retratar as escamas e o seu brilho com virtuosismo, ou os pintores de pinturas marinhas tornavam-se proficientes a pintar ondas e nuvens.⁷⁹

Um dos descobridores da Paisagem holandesa como tema foi Jan van Goyen (1596-1656), de Haia, que era quase da mesma geração do pintor de Paisagem francês Claude Lorrain

⁷⁷ Idem, *ibidem*, p. 414-433.

⁷⁸ Idem, *ibidem*, p. 414-433.

⁷⁹ Idem, *ibidem*, p. 414-433.

(1600-1682). Retratou um novo tipo de Paisagens que gozou de grande popularidade devido aos seus temas serem tão familiares, pois pintou moinhos e outras cenas campestres da sua terra natal. Sabia como transformar uma cena comum, numa visão de beleza serena. Transformava motivos familiares, levando o olhar do observador para uma neblina distante, dando-lhe a sensação de que está realmente nesse lugar olhando para a luz do final de tarde. Como por exemplo a obra *O forte na margem* (1644) «que representa a cidade distante, sob um pesado céu cinzento, visto através de uma atmosfera carregada de humidade, para lá da vastidão aquática — vista que ainda é característica da paisagem holandesa.»⁸⁰



Fig. 7 — Jan van Goyen.
O forte na margem de um rio, 1644.
Painel, 42,5 x 75,6 cm.
Museum of Fine Arts, Boston.
Fonte: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3308>

Um outro descobridor e especialista foi o pintor de Paisagens Jacob van Ruisdael (1628? -1682). Pertenceu à segunda geração de pintores holandeses, e como tal as obras de van Goyen já eram famosas e influenciaram o seu gosto e a escolha dos seus temas. Durante a primeira parte da sua vida, viveu em Haarlem, cidade separada do mar por um grupo de dunas cobertas de árvores. Ruisdael adorava estudar a luz e sombra desta Paisagem, especializando-se mais e mais em cenas de florestas pitorescas. Tornou-se um mestre na pintura da sombra e escuridão das nuvens, da luz do final do dia quando as sombras crescem e de ruínas de castelos. Foi Ruisdael que descobriu a «poesia das paisagens setentrionais.»⁸¹ Talvez, nunca antes nenhum

⁸⁰ JANSON, Horst Waldemar — *Ob. cit.*, p. 532-534.

⁸¹ GOMBRICH, E. H. — *Ob. cit.*, p. 414-433.

artista tenha conseguido expressar tanto os seus sentimentos e emoções através da sua reflexão na natureza. A sua obra *Cemitério Judaico* (1655), como descreve H. W. Janson, é dominada pelo sentimento das forças naturais:

A cena é francamente imaginária; as nuvens de trovoada passando sobre um vale selvático de montanha deserta, a ruína medieval, a torrente que rompe o caminho entre os velhos túmulos, criam um sentimento de profunda melancolia. Nada perdura sobre a terra, diz-nos o artista — o tempo, o vento e a água reduzem tudo a pó, as débeis obras do homem, como as árvores e os rochedos. A sua assinatura sobre a pedra tumular mais próxima é o último toque de amarga ironia.

A visão que Ruisdael tem da Natureza em relação ao Homem inspira ao tumor em que, um século mais tarde, os Românticos assentaram a sua concepção do sublime.⁸²



Fig. 8 — Jacob van Ruisdael.

Cemitério Judaico, 1655.

Óleo s/tela, 81 x 95 cm.

Galeria do Estado, Dresde.

Fonte: http://www.artble.com/artists/jacob_van_ruisdael/paintings/the_jewish_cemetery

1.3.3. Os vedutistas do século XVIII

Numa carta que o marquês Vincenzo Giustiniano escreveu a Teodor Ameyden entre 1620 e 1630 colocava a visão arquitetónica ou a perspetiva arquitetónica no sexto lugar das diferentes maneiras de pintar: «Em sexto lugar, saber pintar bem as perspetivas e as arquiteturas implicam o conhecimento da arquitetura e a compreensão de obras relativas a este tema, assim

⁸² JANSON, Horst Waldemar — *Ob. cit.*, p. 532-534.

como à perspectiva, para ter noções sobre os ângulos regulares e visuais, de modo a que tudo esteja em harmonia e pintado sem erros.»⁸³

Ao insistir sobre a necessidade de possuir noções de perspectiva, o marquês, como verdadeiro conhecedor, mostra-se bem informado sobre aquilo que se passava nos *ateliers* de Pintura. Pensava certamente nas vedute arquitetónicas cuja perspectiva rigorosa tão bem se distinguia das visões panorâmicas e fantasistas dos maneiristas vindos do Norte, da sua ótica irreal, superficial, que Giulio Maneini tão bem evoca, mais ou menos no mesmo período, na vida de Paul Bril (1554-1626): «nem pintando o horizonte tão alto como os flamengos que fazem das suas paisagens cenas majestosas mais do que uma perspectiva do país. »⁸⁴

A palavra *veduta* no seu significado contemporâneo mais corrente de Desenho, de Pintura e de Gravura representa um local, um edifício ou um panorama de uma cidade, ou seja, uma veduta é uma vista de uma cidade ou dos seus arredores. Sendo uma extensão do mesmo termo que significa ponto onde se põe a vista e, acessoriamente, aspeto ou perspectiva de um local, por exemplo, a bela vista que apreciamos do alto de uma colina. É, com efeito, um termo de ótica ou, como se dizia antigamente, da perspectiva natural que está ligada também à linguagem da perspectiva artificial ou geométrica, da *prospettiva pingendi*, com significados diferentes que variam segundo o ponto de vista, isto é, o cimo da pirâmide visual, para designar o plano ou o quadro que passa através da projeção do cone desta pirâmide.⁸⁵

A expressão perspectiva natural perde no século XVIII a relação imediata que tinha com a ótica no século XV, ou seja, com a visão direta e com as normas que a regiam, e toma então o mesmo significado de que a veduta na sua aceção atual.⁸⁶

Consequentemente, perspectiva natural e *veduta* adquirem o significado de visão da realidade e do meio ambiente, reproduzidos segundo as regras da perspectiva estabelecidas. A *veduta*, significa mais precisamente *aquilo que se vê* e, portanto, *como se vê*.⁸⁷

As *vedute*, como género da História da Arte, adaptou-se ao longo dos séculos a situações artísticas e culturais diferentes e que muitas vezes não se regiam por um ideal ou por uma cronologia coerente. De qualquer modo, a *veduta* não é só a Pintura de uma Paisagem nascida de sugestões exteriores, mas sim é a Paisagem, historicamente objetiva, descrita com precisão e reconhecível.⁸⁸

⁸³ *Enciclopedia Universalis* — «*Védutistes*». Volume 23. p. 384-387.

⁸⁴ *Enciclopedia Universalis* — *Ob cit.*, p. 384-387.

⁸⁵ *Idem, ibidem*, p. 384-387.

⁸⁶ *Idem, ibidem*, p. 384-387.

⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 384-387.

⁸⁸ *Idem, ibidem*, p. 384-387.

Desta forma, nasce nos verdadeiros pintores de *veduta* uma atitude constante: uma fidelidade absoluta à percepção ótica da realidade, tanto nos seus traços mais comuns, como nos seus aspetos mais extraordinários e mais celebres. O pintor sai do seu *atelier* e vem para a rua, se não com o seu cavalete, pelo menos com o seu caderno de esboços que rapidamente preenche com esboços desenhados ou pintados ao vivo. Este material constitui o seu património visual, o seu dicionário de imagens que utilizará regularmente nos seus quadros, para as suas *veduta*.⁸⁹ Como na cenografia, a *veduta* apresenta problemas de encontro espacial e baseia-se sobretudo na prática da perspetiva. Os dois géneros desenvolvem-se simultaneamente e influenciam-se reciprocamente. Estão unidos por princípios comuns diretamente inspirados na arquitetura real; diferenciam-se pelo facto de na aplicação da perspetiva englobarem os aspetos mais subtis e mais complexos da realidade. A associação entre o ilusionismo, a cenografia e a *veduta* são elementos essenciais para encontrar a sua origem histórica.⁹⁰

Podemos lembrar a este respeito que os artistas utilizavam meios auxiliares como a câmara lúcida que estava em voga no século XVIII e à qual recorreu Canaletto (Giovanni António Canal, 1697-1768). Acresce ao elemento perspetivo uma verosimilhança ótica, isto é, um elemento realista que reflete, neste contexto particular, a nova descoberta da realidade feita no século XVII.⁹¹

O vedutismo abrange assim tendências devidas a uma aproximação diferente da natureza, a uma procura do pitoresco, do sugestivo e do típico. Com influências das perspetivas rigorosas e realistas de Viviano Codazzi (1604-1672) ou de Agostino Tassi (1578-1644), mas também dos artistas nórdicos discípulos de Adam Elsheimer (1578-1610), e aos holandeses italianizados que viveram em Roma desde o século XVII a princípios do século XVIII.⁹²

O contributo dos artistas nórdicos, em Itália, foi fundamental devido aos novos sentimentos de melancolia e de nostalgia, que apesar de estranhos, num certo sentido, às tendências formais que agitavam o campo do maneirismo romano tardio, afluíam na consciência de todo um grupo de artistas holandeses ou flamengos, que tinham vivido em aldeias na planície, à sombra de grandes catedrais góticas, e levava-os a procurar, nestas paisagens tão novas para eles, qualquer coisa que fosse para além da simples regra formal.

⁸⁹ MARTINI, Alberto — Notizia su Pietro Antoniani, Milanese a Napoli, Paragona, Março 1965. In: *Enciclopedia Universalis* — «*Védutistes*». Volume 23. p. 384-387.

⁹⁰ *Enciclopedia Universalis* — *Ob. cit.*, p. 384-387.

⁹¹ Idem, *ibidem*, p. 384-387.

⁹² Idem, *ibidem*, p. 384-387.

Ruínas vistas como ruínas e já não como modelos capazes de fornecer um estímulo para o renascimento das artes, mas como elementos essenciais da Paisagem romana.⁹³

Bril nunca abandonou completamente uma atitude nórdica perante a Paisagem italiana mesmo quando, para citar Giovanni Baglione, «modernizou a sua primeira maneira flamenga».⁹⁴ O lugar de Bril no complexo meio da cultura romana dos primeiros e segundos decénios do século, pode ser considerado como exemplar, considerando a sua inserção na dialética entre os sentimentos nórdicos e a medida latina, entre a micrografia flamenga e a visão natural livre.⁹⁵

Foi devido a esta consciência particular da Natureza e da história que nasceu o culto das ruínas e, portanto, uma visão particular de Roma e do campo, sem se limitar, no entanto, ao aspeto real das ruínas, colaborando assim na visão de uma Roma mais ideal que real. A *veduta ideata* nasceu, portanto das inclinações idealistas e sincréticas do século, que reuniam atitudes nórdicas e italianas.⁹⁶

Entre o segundo e o terceiro decénio do século XVII Cornelis van Poelenburgh (1594-1667) e Bartholomeus Breenbergh (1598-1657) sistematizaram as razões da vista criada. No seu modo de captar algumas sugestões particulares da Paisagem romana, reconhecem-se os elementos dos antigos contrastes: contraste entre a pressão dos conteúdos fantásticos e a sedução da regra formal mais definida numa clareza expressiva.⁹⁷

Esta lucidez e este natural não são concebíveis sem Elsheimer, sem uma referência precisa à nova linguagem que criou e que outros artistas holandeses, residentes em Roma na mesma época, pouco modificaram. No entanto, é preciso lembrar que estas *veduta ideata* necessitavam de uma exploração atenta e contínua da realidade. É nesta fase inicial que os interesses dos dois artistas e dos seus companheiros se dirigem fundamentalmente para o campo da «*veduta* segundo a verdade.»⁹⁸ A sua atividade mais específica de *vedutismo* foi limitada ao Desenho. Nestes desenhos não se contentavam em recolher o material iconográfico das antigas ruínas, mas cediam à inspiração que lhes era dada por alguns aspetos da cidade e da *Campagna*. É assim que, a par do reportório típico do caderno de esboços do artista nórdico em Itália, por vezes se encontram verdadeiras *veduta*, como a *Paisagem de Bomarzo*, obra de Breenbergh, conservada no Louvre.⁹⁹

⁹³ Idem, *ibidem*, p. 384-387.

⁹⁴ Idem, *ibidem*, p. 384-387.

⁹⁵ Idem, *ibidem*, p. 384-387.

⁹⁶ Idem, *ibidem*, p. 384-387.

⁹⁷ Idem, *ibidem*, p. 384-387.

⁹⁸ Idem, *ibidem*, p. 384-387.

⁹⁹ Idem, *ibidem*, p. 384-387.

Esta relação entre realidade e imaginação, que caracteriza as obras dos paisagistas holandeses italianizados, está também na origem da expressão de Claude Lorrain. Ao longo da sua evolução separou sempre nas suas *veduta* o mundo da sua Pintura do mundo da experiência; fenómeno que o afasta cada vez mais da procura do meio ambiente que então absorvia os artistas holandeses.¹⁰⁰

A presença em Roma de Johannes Wilhem Baur (1607-1640), tem uma importância particular graças às *vedute* da cidade que executava num desenho bem preciso para oferecer aos visitantes estrangeiros. São *veduta* com uma execução minuciosa, em têmpera, concebidas em séries, cada uma consagrada a um local famoso. A atividade de gravador de Baur e a marca da sua aprendizagem com um miniaturista estão sempre presentes na sua obra.¹⁰¹

Nesta mesma época os artistas ingleses trilham os caminhos do que ficou conhecido como *Grand Tour*, que consistiu numa viagem realizada em Itália, onde não se procuravam reproduzir imagens ideais, mas recordações vivas da realidade citadina.¹⁰²

Em 1627, o artista genovês Sinibaldo Scorza (1589-1631) pinta em Roma, com muito sucesso *vedute*, que consistiam em recordações de coisas vistas e não um reportório de coisas a ver, como a sua tão conhecida obra da Praça Pasquicio. Dando-se o auge da *veduta* no seio do período mais moderno da época; se *veduta* designar a visão objetiva da realidade de um local, de uma hora ou de um conjunto momentâneo de ações quotidianas, noutros termos *a slice of life*.¹⁰³ A intenção do artista genovês era ser natural, ser o espelho da verdade.¹⁰⁴

O artista de Bérgamo, Viviano Codazzi (1604-167?) é considerado o inventor da *veduta realista*. Contudo, não tardou a passar os limites da trama inicial, com carácter essencialmente perspectico e cenográfico, e dá às suas arquiteturas ideais uma aparência objetiva com jogos de sombra e luz; as suas obras trazem uma intenção deliberada de assumir a nova visão da realidade. As *veduta realistas* mais importantes que nos deixou datam da sua estadia em Nápoles, entre 1633 a 1647. Na maioria das suas obras o horizonte está em baixo e o ponto de vista está situado à altura do olhar de um observador ideal que estaria ao mesmo nível do que o local representado. O resultado é assim mais realista pois o observador encontra-se no espaço da *veduta*. Codazzi tem o mérito de ter ligado o género da *veduta* à prática rigorosa da perspectiva e, mesmo que a sua influência não tenha ultrapassado um círculo restrito, a sua

¹⁰⁰ Idem, *ibidem*, p. 384-387.

¹⁰¹ Idem, *ibidem*, p. 384-387.

¹⁰² Idem, *ibidem*, p. 384-387.

¹⁰³ Idem, *ibidem*, p. 384-387.

¹⁰⁴ Idem, *ibidem*, p. 384-387.

contribuição produzirá frutos no século seguinte, em Canaletto e em Bernardo Bellotto (1720-1780).¹⁰⁵

O artista holandês Gaspar van Wittel (1652-1736) chega a Roma em 1675, desenvolvendo a sua atividade sobretudo em Roma e em Nápoles, pode ser considerado como o primeiro vedutista topográfico no sentido que lhe era dado no século XVII. van Wittel soube elevar a visão topográfica, que escolheu como especialidade exclusiva, a uma dignidade artística que, no quadro limitado deste género, era até então desconhecido. O maior mérito de van Wittel é o de ter sabido capturar a atmosfera de Roma, com as suas particularidades e os seus contrastes. O formato duas vezes mais alto do que largo, que utilizava geralmente nas suas *veduta* pode ser considerado como uma invenção sua. O gosto romântico pelas ruínas e pelas *veduta* exclusivamente arqueológicas é-lhe desconhecido. Preferia escolher pontos de vista inéditos, o ângulo de uma praça, ou a janela de um palácio, sendo as suas *vedutas* do rio tão realistas que colocam sob os nossos olhos a vida da época, com muito sucesso.¹⁰⁶

Este género de *veduta*, topograficamente exata e documentada, aparece numa época em que as encomendas por parte dos visitantes estrangeiros são cada vez mais numerosas. No princípio do século XVIII o Condestável Colonna era ainda o principal cliente de van Wittel, posteriormente novas classes de clientes, entre os quais os partidários da *Grand Tour*, dominarão e serão compradores ávidos de *veduta* das vilas italianas.¹⁰⁷



Fig. 9 — Gaspar van Wittel, *Praça Navona, Roma*, 1699.

Óleo s/tela, 96,5 x 216 cm.

Cármen Thyssen-Bornemisza em empréstimo ao Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Fonte: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/wittel-gaspar-van/piazza-navona-rome>

¹⁰⁵ Idem, *ibidem*, p. 384-387.

¹⁰⁶ Idem, *ibidem*, p. 384-387.

¹⁰⁷ Idem, *ibidem*, p. 384-387.

Apesar de não se poder afirmar que Nápoles tenha sido uma etapa indispensável da *Grand Tour*, existe sem qualquer dúvida um vedutismo napolitano que possui características próprias. van Wittel foi o seu iniciador: a partir de 1700 esteve várias vezes em Nápoles onde deixou numerosos testemunhos da sua visão moderna.¹⁰⁸

No entanto, a maior expressão do género, dá-se em Veneza. Apesar de na última década do século XVII, precisamente antes da chegada de van Wittel, não existir em Veneza uma tradição vedutista bem definida, pois as condições preliminares para a existência de uma tal tradição eram ausentes, como por exemplo, uma iconografia no domínio da Pintura ou da Gravura cujo objeto seria a ilustração de aspetos extraordinários que celebrassem a cidade da lagoa.¹⁰⁹

Foi graças a Canaletto primeiro, depois a Bellotto e por fim a Francesco Guardi (1712-1793) que a Pintura veneziana do século XVIII se elevou de novo ao nível da grande arte europeia. A questão de saber se a obra de van Wittel teve influência na formação de Canaletto não permite nenhuma conclusão certa ou positiva. Quando, em 1719, o jovem Canaletto vai para Roma, já van Wittel tinha atingido o seu apogeu. Além disso, nenhum elemento das *vedute al naturale* (vistas naturais) deste período de Canaletto, sugerem um contacto direto com o artista holandês. Pelo contrário, são os primeiros quadros de Canaletto que se aproximam mais de van Wittel. As séries de desenhos de van Wittel da Biblioteca Nacional de Roma, entre os quais quase todos os desenhos preparatórios para as *vedute* de Veneza, e o álbum de Canaletto que se encontra no Museu Correr (Veneza), permitem analisar o método dos dois artistas. É na técnica e no método descritivos que reside a importância de van Wittel na história do vedutismo veneziano.¹¹⁰

As *vedute* dos artistas venezianos representam, tanto em quantidade como em qualidade, o aspeto mais importante do género, mas não nos podemos esquecer que em outras regiões de Itália e da Europa existem pinturas originais. As *vedute* feitas em Londres por Canaletto não seriam concebíveis em Veneza, e as *vedute* que Bellotto pintou na Europa central devem a sua diferença ao seu distanciamento do centro clássico do vedutismo.¹¹¹

Canaletto foi considerado um dos pintores topográfico italiano de *vedute* de grande detalhe de Veneza, Londres e de casas de campo inglesas. Apesar de ter sido em Roma que teve início a sua carreira, foi durante a década de 1730, em Veneza que as suas *vedute* tiveram

¹⁰⁸ Idem, *ibidem*, p. 384-387.

¹⁰⁹ Idem, *ibidem*, p. 384-387.

¹¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 384-387.

¹¹¹ Idem, *ibidem*, p. 384-387.

mais procura como recordações para os turistas; devido a esta grande procura, muitas vezes pintava a partir de outros desenhos ou de gravuras de colegas seus, e não a partir da natureza como gostaria.¹¹²



Fig. 10 — Canaletto, *Uma regata no Grand Canal*, 1740.

Óleo s/tela, 122,1 x 182,8 cm.

The National Gallery, Londres.

Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/canaletto-a-regatta-on-the-grand-canal>

Para um gravador como Canaletto, as *vedute* eram uma atração imensa pois possibilitavam a variação de escala e pequenas correções. Por volta de 1740, Canaletto realizou gravuras dos interiores de uma prisão, que são exemplos da *veduta ideata*, desenhos realistas de cenas inteiramente imaginárias. Um outro tipo de *veduta* criada por Canaletto foram as *veduta capriccio*, onde os elementos arquiteturais que apesar de se encontrarem corretos, eram combinados de uma forma estranha.¹¹³

Somente na segunda metade do século XVIII é que surge o vedutismo francês, sendo o único que se destacou depois da grande escola veneziana. Pierre Nolhac, na sua obra *Pintores franceses em Itália*, parece atribuir a Hubert Robert (1733-1808) e a Jean Honoré Fragonard (1732-1806) o mérito de terem sido os primeiros a encorajar a representação de Roma e da *Campagna*.¹¹⁴

¹¹² Idem, *ibidem*, p. 384-387.

¹¹³ Idem, *ibidem*, p. 384-387.

¹¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 384-387.

A associação, quase providencial de Robert, de Fragonard e do padre de Saint-Non dá origem à primeira escola moderna dos paisagistas franceses e dos pintores da vida quotidiana. Robert, admirador de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) e à imagem grandiosa que este dá de Roma está ligada ao novo sentimento do sublime.¹¹⁵



Fig. 11 — Giovanni Batiste Piranesi.

Veduta da Praça Navona por cima da ravina do circo Agonale, 1746-1748.

Gravura.

Getty Research Institute, Los Angeles.

Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/giovanni-battista-piranesi-veduta-di-piazza-navona-sopra-le-rovine-del-circo-agonale-1>

Piranesi foi gravador, arquiteto e teórico de arte e criou ao longo da sua vida cerca de 2000 gravuras. As suas gravuras iniciais *Carceri* realizadas aproximadamente em 1745, representam Roma antiga ou ruínas Barrocas convertidas em fantásticas e visionárias masmorras cheias de andaimes misteriosos e objetos de tortura. Esta série enquadra-se no estilo *veduta ideata*. Nas suas gravuras mais maduras encontram-se a série *Le antichità romane* (1746), impressões individuais *Veduta di Roma* (1748 e 1778) e as *vedutas* de templos Gregos (1777-78). A sua exatidão incomparável para os detalhes, a sua expressão pessoal das estruturas dramáticas e românticas e a sua destreza técnica fazem com que estas gravuras sejam das mais originais e impressionantes representações arquitetónicas a serem encontradas na arte Ocidental.¹¹⁶

¹¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 384-387.

¹¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 384-387.

1.3.4 A Paisagem nos Romantismos

A Pintura sob a influência da Literatura do passado e do presente, apesar de não ser ilustrativa, foi uma das realizações do Romantismo no campo das Artes Plásticas. A Literatura proporcionou a alguns pintores românticos uma nova gama de assuntos, emoções e atitudes. Por sua vez, alguns poetas românticos viram a Natureza com os olhos de pintor. Desta forma, «Dentro do movimento romântico, a arte e a literatura estabelecem uma relação complexa e subtil.»¹¹⁷

Os temas tradicionais da Pintura são substituídos por aquilo que interessa ao artista, o seu mundo íntimo, a sua imaginação e fantasia, tendo como fonte de inspiração o que o emociona no presente, no passado histórico e nos mitos.¹¹⁸ Esta independência dos pintores deve-se ao facto de já não pintarem para um público alvo e de necessitarem da sua aceitação. Tal «Como na filosofia de Kant e de Schelling, na poesia de Goethe, Foscolo e Leopardi, e na musica de Schubert e Beethoven, também na pintura se afirma o primado do indivíduo e do sentimento.»¹¹⁹

Até ao início do século XIX, a Pintura de Paisagem era vista como um género menor da Pintura. Os pintores e em particular aqueles que tinham ganho o seu sustento a pintar vistas de casas do campo, jardins, parques, cenas pitorescas não eram aceites seriamente como artistas. Contudo, na Pintura moderna surge como género nobre «capaz de exprimir melhor do que qualquer outro certos aspetos da sensibilidade do homem oitocentista.»¹²⁰ Esta sensibilidade que «manifesta pela primeira vez a nova estética da interioridade, que considera a arte como o instrumento para se atingir a cerne da criação, para se entrar em contacto com a natureza infinita, através do sentimento do sublime.»¹²¹

O Sublime

O primeiro estudo sobre o sublime é atribuído a Longinus. Pensa-se ter sido escrito no século I a.C., contudo, a sua origem e autoria é incerta. Para Longinus o sublime é um adjetivo

¹¹⁷ JANSON, Horst Waldemar — *Ob. cit.*, p. 581-596.

¹¹⁸ SPORCCATI, Sandro (ed.) — *Guia de História da Arte*. p.107-113.

¹¹⁹ SPORCCATI, Sandro (ed.) — *Ob. cit.*, p. 107-113.

¹²⁰ Idem, *ibidem*, p. 107-113.

¹²¹ Idem, *ibidem*, p. 107-113.

que descreve um grande e elevado pensamento, principalmente no contexto da retórica. Por isto, o sublime inspira espanto e veneração, com altos poderes persuasivos.¹²²

Segundo Nigel Llewellyn e Christine Riding, o sublime «tem um significado mais profundo, apontando para as grandezas de algo verdadeiramente extraordinário»¹²³. Desta forma, o sublime «pode ser muitas coisas: o julgamento, um sentimento, um estado de pensamento e uma espécie de resposta para a arte e a natureza. »¹²⁴

Por volta de 1700, o sublime começa a ser desenvolvido pela Literatura, a Arte da Natureza e pela condição humana como um novo tema. Estando relacionado com a exaltação que está para além da experiência normal e para além da compreensão humana. Como Llewellyn e Riding descrevem «Na sua imensidão e intensidade, e mesmo físico, metafísico, moral, estético ou espiritual, no tempo do Iluminismo, o sublime era geralmente considerado para além da compreensão e da apreciação.»¹²⁵

Foi durante este período da história, que os artistas começaram a questionar-se e a ficar intrigados pelo desafio que seria representar o sublime. Llewellyn e Riding colocam a questão: «Como é que um artista pode pintar uma sensação de uma experiência, quando as palavras falham ou quando nos encontramos para além dos limites da razão?»¹²⁶ Apesar do sublime não ser o único tema que não seria possível ser pintado, é um tema da história das Artes Visuais que nos leva ao centro do processo imaginativo. Através da sua arte pintores e outros artistas, aspiram a criar trabalhos que transmitam ou criem as mesmas sensações que o sublime, ao olhar do observador.¹²⁷

Na Inglaterra nos séculos XVIII e XIX, de acordo com Llewellyn e Riding, «o sublime estava associado à resposta humana para a imensidão ou turbulência do mundo natural, capturado por artistas de Paisagem. Consequentemente, os pintores de Paisagem sublime, especialmente no período romântico, por volta de 1800, tinham a tendência de ter como temas imponentes escarpas montanhosas, abismos profundos, tempestades violentas, mares crespos, erupções vulcânicas ou avalanches, que se fossem realmente experienciadas, seriam perigosas e talvez com risco de vida.»¹²⁸

¹²² LLEWENLLYN, Nigel; RIDING, Cristina — The art and the sublime [Em linha] (2013) [consult. 31/10/2015]. In: *The art of the sublime*, Tate research publication. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/christine-riding-and-nigel-llewellyn-british-art-and-the-sublime-r1109418>

¹²³ LLEWENLLYN, Nigel; RIDING, Cristina — *Ob. cit.*

¹²⁴ Idem, *ibidem*.

¹²⁵ Idem, *ibidem*.

¹²⁶ Idem, *ibidem*.

¹²⁷ Idem, *ibidem*.

¹²⁸ Idem, *ibidem*.

Desta forma, os pintores começaram a explorar diferentes maneiras de como surpreender os espectadores pela magnitude, que só por si já era compreendida de diferentes maneiras, através da escala ou tamanho da pintura em si. Contudo, não foi só através da escala dos trabalhos que os artistas tentaram recriar a sensação de sublime, o efeito do sublime era alcançado através de dispositivos formais e de composição. Sendo assim, a Pintura de Paisagem desenvolveu-se da tradicional Pintura topográfica para a imaginação, como explicam Llewellyn e Riding «através da imposição de uma dimensão histórica, que atribui um estatuto superior de *história*, que por sua vez eleva o estatuto de paisagem e do artista de paisagens. Ambas as versões clássica ou bíblica da paisagem histórica, desenvolvidas durante a segunda metade do século XVIII eram géneros de paisagem sublime.»¹²⁹

Na Inglaterra

O Romantismo e o sublime surgem em Inglaterra nas obras de Turner onde a «fusão entre o indivíduo e a natureza é levada até aos limites da destruição da imagem figurativa.»¹³⁰ e nas obras de Constable que explorou os elementos do campo e do céu.

Turner conseguiu representar de uma forma sem precedentes, uma nova figuração visual da água, o que poderia estar por baixo da água, por trás ou por baixo do horizonte e por vezes até por baixo da própria Pintura. Vivendo no final do século XVIII, época em que a arte desafiou, «não só a distância entre o passado e o presente, mas também a relação entre o ver e o sentir.»¹³¹

O primeiro quadro de Turner a chamar a atenção do público e dos críticos de Arte da época foi o *Pescadores no mar*. Citando Sarah Monks:

Em 1796, um ano após o primeiro debate sobre a Galeria Naval, surgiu na Royal Academy “Pescadores no mar”, a primeira pintura a óleo a ser exibida por este artista, mal saído da adolescência. Exposto (como era habitual para pintores menos conhecidos) na Antessala da Academia, “Pescadores no mar” mostra um destino relativamente sombrio do trabalho de Turner ao retratar os efeitos deslumbrantes do luar enquanto emerge através de uma descida das nuvens, que brilham por cima da água do mar. Como um crítico reparou, Turner tinha uma independência artística significativa, para fornecer à sua cena duas ‘piscinas’ de luar refletido em vez de uma; o efeito global foi o suficiente para chamar a atenção dos seus observadores para olharem mais de perto, sobre a sua apresentação pública e descoberta como pintor.

¹²⁹ Idem, *ibidem*.

¹³⁰ SPROCATI, Sandro (ed.) — *Ob. cit.*, p. 107-113.

¹³¹ MONKS, Sarah — Suffer at sea: Turner, painting, drowning [Em linha] (2013) [consult: 31/10/2015]. In: Llewellyn, Nigel; Riding, Cristina — *The art of the sublime*, Tate research publication. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/sarah-monks-suffer-a-sea-change-turner-painting-drowning-r1136832>

Ainda quase desconhecido, Turner produziu aqui uma pintura que — diversamente considerado pela crítica de exposições ser o resultado da observação empírica ou um exercício mais teórico nas leis da luz — “não havia melhor dentro das paredes do Academy”. Não foi, um crítico pensou, um assunto venturoso “luares são assuntos banais”, disse ele, mas “Pescadores no mar” transcendia as restrições do significado literal e apelava imediatamente à capacidade dos seus espectadores para uma resposta estética.

Para os críticos da exposição, esta foi uma imagem sobre como as coisas mal vistas através da escuridão da noite, são indistintas e quase indetermináveis, e como um barco pode estar prestes a ser impulsionado pela ondulação do mar.

Na verdade, esta pintura joga com contrastes de superfície e de profundidade, assim como desempenha no paradoxo simultâneo de iluminação e escuridão. A profundidade invisível do mar é, portanto, sugestivamente a que alude ao primeiro plano de estudos dos diferentes efeitos de luz sobre e através da água, enquanto, no horizonte, a água aparece como uma superfície espumante pura.¹³²



Fig. 12 — William Joseph Mallord Turner, *Pescadores no mar*, 1796.

Óleo s/tela, 91,4 x 122,2 cm.

Tate Britain, Londres.

Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-fishermen-at-sea-t01585>

O seu contemporâneo Constable descreveu os quadros de Turner como «visões etéreas pintadas com vapores coloridos.»¹³³ Esta característica de Turner é uma consequência dele próprio escolher cenários que satisfaziam o gosto romântico por tudo o que fosse pitoresco ou sublime, tal como montanhas, o mar, ou sítios associados a acontecimentos históricos. Muitas vezes, porém, alterava de tal forma as Paisagens que o local original ficava irreconhecível, devido ao facto de muitas das suas obras estarem ligadas a títulos literários.¹³⁴ Segundo Janson: «Estas telas, porém, são a antítese da pintura histórica definida por Poussin — os títulos indicam, na verdade, “ações humanas nobres e poderosas”, mas as figuras minúsculas, perdidas na violência da natureza, sugerem derrota inevitável de todos os empreendimentos humanos.»¹³⁵

¹³² MONKS, Sarah — *Ob. cit.*

¹³³ JANSON, Horst Waldemar — *Ob. cit.*, p. 581-596.

¹³⁴ Idem, *ibidem*, p. 581-596.

¹³⁵ Idem, *ibidem*, p. 581-596.

Apesar de grande admirador da obra de Ruisdael e de Claude Lorrain, Constable «opunha-se vivamente a todos os devaneios da fantasia. Segundo ele, a Pintura de Paisagem devia basear-se em factos observáveis, devia captar a perfeição de efeitos naturais puros. Todos os seus quadros mostravam vistas conhecidas do campo inglês.»¹³⁶

Em 1802, Constable escreveu a um amigo que queria pintar o que via com os seus próprios olhos, nada mais do que a verdade «Há espaço suficiente para um pintor natural(...)»¹³⁷. Desenhava numerosos esboços a óleo ao ar livre, para posteriormente pintar as versões finais em estúdio. Nestes seus estudos e esboços «interessavam-lhe mais as qualidades intangíveis — as condições do céu, da luz e da atmosfera — que os pormenores concretos da cena.»¹³⁸ Desta forma, o céu era a sua preocupação principal «estudou-o com a precisão de um meteorologista, para melhor apreender a sua infinita variedade como espelho daquelas forças avassaladoras tão queridas à concepção romântica da Natureza. Ao tentar fixar esses efeitos fugidios, Constable conseguiu uma técnica tão ampla, livre e pessoal»¹³⁹



Fig. 13 — John Constable.
Fen Lane, East Bergholt, 1817?.

Óleo s/tela, 69,2 x 9,25 cm.

Tate Britain, Londres.

Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/constable-fen-lane-east-bergholt-t07822>

¹³⁶ Idem, *ibidem*, p. 581-596.

¹³⁷ GOMBRICH, E. H. — *Ob. cit.*, 494.

¹³⁸ JANSON, Horst Waldemar — *Ob. cit.*, p. 581-596.

¹³⁹ Idem, *ibidem*, p. 581-596.

Por vezes, estes seus esboços eram melhores do que as suas obras finais; contudo, o público da época não se encontrava preparado para aceitar que o registo rápido de uma impressão poderia ser uma obra de arte com qualidade suficiente e superior para ser exibida numa exposição. No entanto, até as suas obras finais, quando exibidas pela primeira vez, provocavam alguma inquietação, visto que eram realizados com grande autodomínio e simplicidade, com uma absoluta sinceridade, recusando ser mais impressionante que a natureza, sem nenhuma pose ou pretensão.

Na Alemanha

Tal como na Inglaterra, a Pintura romântica teve na Alemanha uma importante concretização com a obra do pintor Caspar David Friedrich (1774-1840). Apesar dos princípios românticos serem muito semelhantes entre os artistas de ambos os países, Friedrich possuía uma visão e retratava a Paisagem numa maneira completamente nova. Procurando não só explorar o prazer de uma vista bonita, como no conceito clássico, mas também examinar o instante sublime e a reunião do ser espiritual através da contemplação da Natureza.

As suas pinturas possuem um grande detalhe em termos de características paisagísticas, tais como rochedos, florestas e montanhas. Por muitas vezes utilizou a Paisagem para apresentar temas religiosos e, por este motivo, na sua época muitos dos seus quadros eram vistos como religiosos e não no sentido paisagístico: «O que Friedrich fez foi substituir a iconografia religiosa que havia imperado no neoclassicismo pela paisagem e fazer desta uma vivência mais intelectual e espiritual do que sensorial.»¹⁴⁰

De acordo com Gombrich, o quadro de Friedrich *Paisagem nas montanhas de Silesian* (1815-20) podem lembrar ao observador o espírito da Pintura de Paisagem chinesa, que tal como a pintura de Friedrich também se aproxima da poesia.¹⁴¹

No quadro *Manhã de Páscoa* «o olhar do observador, captado pela entrada das figuras no primeiro plano, ascende logo em vertical até ao sol, o deus sol que poderíamos dizer, que preside tudo das alturas e que, incluindo, se faz descer através da neblina matinal.»¹⁴²

A janela paisagística criada por Friedrich faz com que o primeiro plano seja mais amplo, o que lhe permite colocar personagens que contemplam a Paisagem através desta janela fictícia.

¹⁴⁰ MUSEU THYSSEN-BORNEMISZA — Capítulo 6: Caspar David Friedrich [Em linha] (2013) [consult. 31/10/2015]. In *Educa Thyssen*. Disponível em: http://www.educathyssen.org/capitulo_6_caspar_david_friedrich

¹⁴¹ GOMBRICH, E. H. — *Ob. cit.*, 496.

¹⁴² MUSEU THYSSEN-BORNEMISZA — *Ob. cit.*

Assim, quando observamos um quadro de Friedrich, parece que dentro do próprio quadro, existe um lugar para o observador olhar a Paisagem, ou a vista, em conjunto com as personagens criadas pelo próprio pintor: «As pinturas de Friedrich regularmente empregam a *Rückenfigur* – uma pessoa vista de costas contemplando a vista. O observador é encorajado a colocar-se na posição do *Rückenfigur*, através dos mesmos meios e este experimenta o potencial sublime da natureza, compreendendo que a cena é percecionada e idealizada por um humano.»¹⁴³



Fig. 14 — Caspar David Friedrich.
Manhã de Páscoa, 1828-35.
Óleo s/tela, 43,7 x 34,4 cm.
Museo Thyssen-Bordemiza, Madrid.
Fonte: <https://www.museothyssen.org/en/node/16857>

Os diferentes planos até ao horizonte são criados através de «um sinuoso caminho, acompanhado pela diminuição dos cubos de pedra flanqueando-o e distanciando-se, ainda mais para trás, pelos contornos dos diferentes declives do terreno, que estão sobrepostos uns aos outros, para formar um horizonte irregular.»¹⁴⁴

Sendo, uma das características principais a verticalidade dos quadros na maior parte das obras de Friedrich, pois «Se olharmos atentamente este encerramento do espaço convida-nos a olhar ao sol: a maior profundidade está, neste caso na vertical. Isso enfatiza o carácter místico desta obra.»¹⁴⁵ Exceto quando os seus quadros representam o mar, onde há quase uma obrigatoriedade em que os quadros sejam horizontais e onde observador imagina a linha do

¹⁴³ Idem, *ibidem*.

¹⁴⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁴⁵ Idem, *ibidem*.

horizonte. Em todas as outras obras de Friedrich o «horizonte é um conjunto de proeminências que raramente permitem ver um horizonte. Noutras ocasiões o horizonte é curvo.»¹⁴⁶

Segundo Jason, no quadro *Mar Polar* (1824) de Friedrich:

é possível que conhecesse *As ilusões da esperança* de Turner, pois numa primeira versão, perdida, do mesmo tema, tinha inscrito o nome Esperança no navio destruído. Em todo o caso, partilhava a atitude de Turner perante o destino humano. O quadro, como tantos outros, foi inspirado por um acontecimento específico, a que ele deu uma significação simbólica — um momento de grande perigo durante a expedição ao Ártico de William Parry, em 1819-20.¹⁴⁷

Devido à temática do quadro Jason descreve-o: «De uma tristeza desoladora, o quadro é um reflexo angustiante da própria melancolia do artista. Não há aqui qualquer sugestão de vapor colorido — o próprio ar parece congelado — nem o mais pequeno traço subjetivo: para além da superfície colorida penetrante numa realidade que parece ter sido criada sem a intervenção do pintor.»¹⁴⁸

Contudo, nas Paisagens de Friedrich, e apesar de existirem personagens e elementos característicos da Paisagem, este coloca-se entre o Naturalismo e a Abstração. Naturalismo quando nos apresenta a Natureza em toda a sua força e esplendor, e a Abstração porque aquilo que faz não é paisagismo, mas sim «utiliza a natureza como mediadora da manifestação de uma vivência de carácter espiritual.»¹⁴⁹

Outras das características de Friedrich é a utilização da simetria, que intervém no seu lado mais naturalista e que aparece em muitas das suas paisagens. Esta simetria aparece no eixo vertical dos seus quadros, e apesar de não ser uma simetria absoluta, atua como reguladora da composição.¹⁵⁰

Em relação ao papel das personagens nos quadros de Friedrich, estas completam a contraposição entre a figura humana e a Natureza, pois surgem na lógica do pequeno ser humano em relação à magnitude da Natureza. Magnitude esta que o artista transmite ao observador como um reflexo de Deus. O papel contemplativo das personagens, sem haver diálogo entre elas, representam como que a Paisagem deixe de ser para o espectador «uma realidade objetiva para transcender a um nível superior.»¹⁵¹

¹⁴⁶ Idem, *ibidem*.

¹⁴⁷ JANSON, Horst Waldemar — *Ob. cit.*, p. 581-596.

¹⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 595-596.

¹⁴⁹ MUSEU THYSEN-BORNEMISZA — *Ob. cit.*

¹⁵⁰ Idem, *ibidem*.

¹⁵¹ Idem, *ibidem*.

Gombrich conclui que os artistas românticos tinham duas hipóteses, ou «podiam tornar-se poetas na pintura, e procuravam o movimento e o dramático, ou podiam decidir manter o motivo à sua frente, e explora-lo com toda a insistência e honestidade que possuíam.»¹⁵²

1.3.5 *École de Barbizon*

Barbizon, uma pequena vila à beira da floresta de Fontainebleau, tornou-se o centro geográfico de um grupo de pintores paisagistas desde 1825 até aos anos 1860-1870, anos que consagraram o Impressionismo, movimento decorrente, em parte, do exemplo dos pintores de Barbizon.¹⁵³

Durante o último terço do século XVIII, em Inglaterra e um pouco em França, iniciou-se uma tendência favorável à Paisagem que foi definitivamente aceite no fim dos primeiros decénios do século XIX. Desde então foi à Pintura de Paisagem que inúmeros pintores se dedicaram. Os melhores artistas reconhecem-lhe o poder de exprimir a sua experiência poética assim como as realidades precisas, em particular a retirada do artista para longe da sociedade urbana e para o refúgio que procura na Natureza.¹⁵⁴

Desta forma, durante cerca de cinquenta anos os pintores de Barbizon, sendo estes Corot (1796-1875), Rousseau (1712-1778), Millet (1814-1875), Daubigny (1817-1878), Constant Troyon (1810-1865), Virgile Diaz de la Peña (1808-1876), e Jules Dupré (1811-1889), afirmaram, defenderam e ilustraram esta nova realidade. A maior parte atingiu a sua maturidade nos anos de 1830, e a sua atividade prolongou-se para além disso. A tendência estética que definiram em conjunto não pode ser encerrado numa fórmula restrita, pois não só cada um deles se define ao longo dos anos com características diferentes, como todos tiveram perante a Natureza uma abordagem muito pessoal. Só os poderemos considerar como “escola” devido a algumas concepções de características gerais que lhes eram comuns. Desta forma, é preciso sublinhar que nenhum membro do grupo condicionou a sua Arte a regras de uma doutrina ou de uma teoria.¹⁵⁵

Os anos de formação dos pintores de Barbizon, ou seja, os três primeiros decénios do século XIX, foram para a Pintura francesa um período de variedade e de riqueza excepcionais.¹⁵⁶

¹⁵² GOMBRICH, E.H. — *Ob. cit.*, p. 497.

¹⁵³ *Encyclopaedia Universalis* — «*École de Barbizon*». Volume 7. p. 824-826.

¹⁵⁴ *Encyclopaedia Universalis* — *Ob. cit.*, p. 824-826.

¹⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 824-826.

¹⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 824-826.

O exemplo dos pintores românticos ingleses Turner e Constable foi muito importante para os jovens pintores do grupo de Barbizon, sobretudo através dos novos temas e novos modos de pintar que Constable revelou ao público francês bem antes do Salão de 1824.¹⁵⁷

Dois estilos aproximam-se. O primeiro ligado ao estudo da Natureza, pretendia dar uma visão exata, topográfica do motivo/tema: exprimia-se em formatos pequenos e segundo uma técnica que teve então um extraordinário renascimento, a aguarela, pois permitia adaptações simples e a coordenação visível de manchas com tonalidades diferentes simplificadas na tela. Este estilo podia perfeitamente traduzir o carácter forte e arquitetural que os pintores franceses, em Roma, observavam nas Paisagens romanas ou na Campagna, ou que os pintores ingleses observavam na região dos lagos em Inglaterra.¹⁵⁸

Paralelamente a esta sobriedade que demonstra o controlo sobre a sua emoção perante a Natureza, um segundo estilo que permitia ao artista exprimir a sua emoção perante a desordem e o mistério da Natureza, desenvolvia-se com mais força. Inspirando-se fortemente na tradição da Paisagem holandesa e com o exemplo dos grandes paisagistas franceses do século XVIII, em particular de Fragonard, este estilo sente-se à vontade numa Pintura a óleo de grande formato, executada no *atelier* a partir de estudos baseados neste tema. Exigindo virtuosidade na execução, consistia em traduzir a variedade e os pormenores das espécies e das texturas vegetais, assim como dos jogos de luzes sobre a Paisagem, sobretudo as sombras.¹⁵⁹

Seria abusivo ligar totalmente a arte de Corot aos artistas de Barbizon, mas teve, no entanto, a sua importância. A Pintura histórica com intenções didáticas e a Pintura religiosa, que expôs regularmente nos Salões anuais, desde 1830, contam tanto para a sua obra como a Paisagem *pura*. Esta consistia em representações feitas no local ou compostas no atelier, que trazia das suas estadias em Itália e que multiplica nos seus passeios na floresta de Fontainebleau, na Normandia, em Auvergne ou na Bretanha. A longa carreira de Corot rege-se assim pela alternância das suas viagens com os seus retiros parisienses durante os quais preparava grandes composições que enviava para os Salões. Até meados de 1855 Corot debruça-se pouco sobre a figura humana. Contudo o retrato foi tomando uma importância crescente.¹⁶⁰

O conhecimento da Pintura dos paisagistas do século XVIII, assim como a sua particular devoção pela arte de Lorrain e pelos pintores dos Países Baixos ajudaram Corot a

¹⁵⁷ Idem, *ibidem*, p. 824-826.

¹⁵⁸ Idem, *ibidem*, p. 824-826.

¹⁵⁹ Idem, *ibidem*, p. 824-826.

¹⁶⁰ Idem, *ibidem*, p. 824-826.

adotar uma técnica diferente onde os efeitos do claro-escuro e as texturas ricamente coloridas tomaram uma importância crescente. Corot não deixa por isso de mostrar uma forte predileção pelo carácter sólido e tranquilizante das formas: árvores, colinas, aldeias. As telas de grande formato que pintou em 1850 de cenas históricas ou religiosas integradas em vastas Paisagens, devem o seu carácter monumental à atração do pintor por uma topografia sólida e palpável.¹⁶¹

Nestas grandes composições o gosto de Corot pelos contrastes de cor modificaram-se; os próprios temas eram diferentes, mais idílicos e carregados de melancolia, como por exemplo danças de ninfas ou evocações da Natureza. No entanto, Corot não renegou a Pintura executada sobre o tema da Paisagem e apresentou no salão de 1847 um pequeno estudo de exteriores feito em Roma. Assim, mostrava a importância que dava à Pintura ao ar livre. De facto, Corot continuava a trabalhar com a Natureza sem se manter fiel aos limites geográficos de Barbizon.¹⁶²



Fig. 15 — Jean-Baptiste-Camille Corot.

Vacas numa paisagem pantanosa, 1860-70.

Óleo s/tela, 24,1 x 34,9 cm.

The National Gallery, Londres.

Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jean-baptiste-camille-corot-cows-in-a-marshy-landscape>

Na última fase do seu estilo Corot foca-se nos efeitos luminosos e na cor. A moda era a cor e nisto ele seguia os seus colegas de Barbizon que se empenhavam menos em traduzir o

¹⁶¹ Idem, *ibidem*, p. 824-826.

¹⁶² Idem, *ibidem*, p. 824-826.

carácter estável e monumental da Paisagem do que as alterações provocadas sobre esta pelas diversas alterações atmosféricas. Os jogos subtis da luz sobre a Natureza podiam então ser representados por pinceladas de cor que avivavam superfícies claras e realçavam com reflexos a opacidade das sombras.¹⁶³

Esta execução vibrante e colorida foi comum aos pintores de Barbizon, embora se distinga na técnica de cada um: a sua generalização foi, sem dúvida, essencial às origens do Impressionismo.¹⁶⁴

Se, se quiser definir a Arte dos pintores de Barbizon em função da sua dedicação à Natureza, aquela onde a presença e a ação do homem são excluídos, Rousseau impor-se-á como o representante mais completo do grupo.¹⁶⁵

Muito mais ligado a Fontainebleau e a Barbizon, onde passava regularmente os Verões, do que os seus colegas, Rousseau conhecia tanto como Corot os exemplos do passado e utilizava-os.¹⁶⁶

A atração dos pintores de Barbizon por certas Paisagens e por certas regiões, em detrimento de outras, facilita a compreensão do seu estilo. Assim, Rousseau mantém certos motivos precisos que tomam na sua arte um valor quase obsessivo: matas, bosques e florestas densas. Vê-se assim a substância daquilo que o fascina na Natureza, da qual ele quis exprimir a riqueza das texturas e a densidade das estruturas.¹⁶⁷

Este outro género da Natureza define um outro aspeto da arte de Barbizon: o interesse dos pintores por Paisagens rochosas, escarpas desalinhadas e por conjuntos de montanhas.¹⁶⁸

Rousseau sentiu-se, portanto, à vontade com a tradição da Paisagem holandesa do século XVII, e sofreu também a influência de Constable pois, partilhava com este pintor uma curiosidade intensa pelas leis da Natureza explicadas pela meteorologia e pela botânica, manifestando uma atenção maníaca ao pintar a densidade da folhagem. Nas composições onde, muitas vezes, as manchas se distribuem por toda a superfície e deixam pouco espaço ao céu, Rousseau reconstruiu o mecanismo da Natureza.¹⁶⁹

Separando-se da linguagem dos tons que associamos ao estilo italiano de Corot, Rousseau, tal como Constable e como Corot, escolheu representar, durante o período do Império, o claro-escuro de uma Natureza colorida. Abandonando-se por vezes a efeitos

¹⁶³ Idem, *ibidem*, p. 824-826.

¹⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 824-826.

¹⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 824-826.

¹⁶⁶ Idem, *ibidem*, p. 824-826.

¹⁶⁷ Idem, *ibidem*, p. 824-826.

¹⁶⁸ Idem, *ibidem*, p. 824-826.

¹⁶⁹ Idem, *ibidem*, p. 824-826.

excessivos de coloração, nos pores do sol por exemplo, Rousseau mantém em geral uma preferência pelos tons escuros, mas sempre realçados por reflexos coloridos acumulados com pequenas pinceladas.¹⁷⁰

É no caminho traçado por Rousseau, o mais *purista* dos pintores do grupo de Barbizon, que surge um grande número de artistas com estilos pessoais distintos dos de Corot e dos de Rousseau, mas com menor originalidade. Poderíamos nomear Peña, Dupré, Troyon ou Charles Émile Jacque (1813-1894).



Fig. 16 — Theodore Rousseau,
Pôr do sol em Auvergne, 1844.
Óleo s/mogno, 20,5 x 23,9 cm.
The National Gallery, Londres.
Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/theodore-rousseau-sunset-in-the-auvergne>

No entanto, duas personalidades de primeiro plano, cuja posição é primordial na história do grupo, destacam-se: Millet e Daubigny.¹⁷¹

Millet, na altura pintor de cenas históricas e religiosas, influenciou com a sua participação os trabalhos do grupo pela inclusão na Paisagem do homem ligado à Natureza e à vida no campo. Tratava-se de um tema popular na literatura e na poesia dos anos 1830, que afirmava a inocência do homem rural em oposição à perda da vivacidade humana que

¹⁷⁰ Idem, *ibidem*, p. 824-826.

¹⁷¹ Idem, *ibidem*, p. 824-826.

acompanha a civilização urbana e industrial. Esta ideia, sabe-se, encontrou a sua maior audiência nos meios socialistas dos anos 1840.¹⁷²

Millet, já habituado a exprimir a nobreza de atitudes que dá ao homem o exercício do trabalho manual, aproximou-se de Barbizon em 1848, ano que marcou o princípio de uma amizade íntima com Rousseau. Os temas que até então o tinham atraído estavam modificados e alargados pela importância que dava à Paisagem, lembrando-se de cenas observadas na sua terra natal, a Normandia. Millet empreendeu séries de pinturas e de desenhos que descreviam, de um modo ligeiramente melancólico, a grande ternura do artista pela submissão do homem ao campo. A exemplo dos grandes mestres do passado, Millet procurou uma expressão calma, robusta e monumental que pudesse traduzir a dignidade original do trabalho no campo e na agricultura, exprimindo simultaneamente a sua nobreza. Para tal, desenvolveu dois estilos e técnicas diferentes: no princípio, uma pincelada pesada; a sua paleta ilumina-se progressivamente. Depois de 1860, quando era cada vez mais atraído pelo esboço e pelo pastel, a sua técnica a óleo foi-se modificando no sentido que era comum aos pintores de Barbizon: as sequências de tons claramente articulados, à moda do princípio do século, deram lugar a uma linguagem na qual as combinações de cores modificavam os valores tonais, onde a gama de reflexos coloridos era acrescida, enquanto as sombras opacas se iluminavam pela multiplicação de pinceladas cuja disposição nervosa e cerrada fazia resplandecer as superfícies.



Fig.17 — Jean-François Millet.

The Winnower, 1847-8.

Óleo s/tela, 100,5 x 71 cm.

The National Gallery, Londres.

Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jean-francois-millet-the-winnowe>

¹⁷² Idem, *ibidem*, p. 824-826.

A esta nova inclinação para sublinhar na Paisagem a intensidade da cor mais do que a economia da luz, associamos o nome de Daubigny. A contribuição que trouxe aos esforços dos pintores de Barbizon foi tardia, mas decisiva na evolução da Pintura de Paisagem do fim do século XIX: Daubigny também se confinou a um grupo de temas limitado, seduzido pela Paisagem pura, mais atraído do que os seus colegas pelas perspectivas dos rios, dos tanques e da vegetação aquática, sob céus altos e arejados. Nos anos de 1850 Daubigny pintava sistematicamente este motivo, no Oise, em Morvan ou nas costas da Mancha, interessando-se sobretudo pelos fenómenos de luz e de cor ligados aos reflexos dos objetos nas águas tranquilas. Fascinado pela riqueza de cor destes reflexos, Daubigny, subia rios e canais num barco atelier, tornando popular esta nova maneira de trabalhar na Natureza.¹⁷³



Fig. 18 — Charles-François Daubigny, *Paisagem com gado ao longo de um riacho*, 1872.

Óleo s/madeira, 35,6 x 66 cm.

The National Gallery, Londres.

Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/charles-francois-daubigny-landscape-with-cattle-by-a-stream>

Barbizon teve influência no desenvolvimento da Arte Moderna na medida em que os pintores praticamente excluíram da Paisagem a figura humana e a história. Ao rejeitarem os artifícios da vida urbana e ao recusarem a ligação da sua Arte ao pessimismo que denunciavam existir na civilização industrial, os pintores de Barbizon fizeram o registo exaustivo da Natureza. Foram assim progressivamente levados a questionar as aparências. Menos sensíveis

¹⁷³ Idem, *ibidem*, p. 824-826.

à arquitetura das coisas e à consciência temporal que elas exprimem, descobriram nelas o seu poder de sugerir fenómenos coloridos.¹⁷⁴

1.3.6 Impressionismo

O Impressionismo tem início em meados dos anos 60 do século XIX, com Édouard Manet (1832-83) e os seus amigos. Descobriram que se observassem a Natureza ao ar livre, não viam apenas objetos individuais com as suas próprias cores, mas sim uma brilhante mistura de tons que se fundiam no seu olhar e na sua mente. Esta nova teoria preocupava-se com o tratamento das cores ao ar livre e das formas em movimento:

Nascida no seio do Naturalismo e continuadora do Realismo de Courbet, a Pintura impressionista modifica de forma irreversível a estrutura artística tradicional, que antes reinava sobre a prática pictórica. Vem revolucionar nos seus princípios basilares a forma de exprimir a realidade visível, desligando-a da representação fiel da Natureza para reproduzir, pelo contrário, a sua verdade percetiva e sensível.¹⁷⁵

Manet pretendia «combinar quaisquer elementos que lhe agradassem para a obtenção de um efeito meramente estético.»¹⁷⁶ A sua obra *Dejeuner sur l'herbe* (1863) apresenta uma mulher nua, na companhia de dois homens de sobrecasaca. Apesar de ter ofendido a moral da época, esta não foi a sua intenção; com esta obra Manet pretendeu contrastar os tons quentes e macios da nudez da modelo, com o frio negro e cinzento do vestuário dos homens, abandonando progressivamente o claro-escuro e os contrastes entre os tons claros e escuros do passado. Com esta nova maneira de aplicar a cor provocava «um efeito de redução da perspetiva visual, reforçado pelas largas pinceladas de cor que definem as figuras, enquanto a vegetação é reproduzida com pinceladas rápidas e livres, que reproduzem a transparência da atmosfera.»¹⁷⁷ Desta forma, o pintor «era mais fiel à sua tela do que ao mundo exterior.»¹⁷⁸ tendo o cuidado de excluir «o conteúdo expressivo ou simbólico, para que a atenção do observador não pudesse ser distraída da estrutura pictural.»¹⁷⁹

Esta Pintura, é de acordo com Jason: «o manifesto visual da liberdade artística (...)»,¹⁸⁰ pois o pintor pode «combinar quaisquer elementos que lhe agradem para a obtenção de um

¹⁷⁴ Idem, *ibidem*, p. 824-826.

¹⁷⁵ SPORCCATI, Sandro (ed.) — *Ob. cit.*, p. 125-132.

¹⁷⁶ JANSON, Horst Waldemar — *Ob. cit.*, p. 620-622.

¹⁷⁷ SPORCCATI, Sandro (ed.) — *Ob. cit.*, p. 125-132.

¹⁷⁸ JANSON, Horst Waldemar — *Ob. cit.*, p. 620-622.

¹⁷⁹ Idem, *ibidem*, p. 620-622.

¹⁸⁰ Idem, *ibidem*, p. 620-622.

efeito meramente estético. (...) Ou, por outras palavras, o mundo da pintura obedece a “leis naturais” diferentes das que governam a realidade quotidiana e o pintor deve ser mais fiel à sua tela que ao mundo exterior».¹⁸¹

Um dos pintores que se juntou a Manet e que o ajudou a desenvolver estas novas ideias, foi Monet que adotou «a concepção da pintura de Manet e aplicou-a a paisagens realizadas ao ar livre.»¹⁸² Foi Monet que influenciou os seus amigos a abandonarem todos juntos os seus estúdios, e nunca mais pintarem uma simples pincelada sem ser em frente ao tema. Contudo, esta nova prática em que todas as pinturas sobre a Natureza tinham que ser terminadas no local, implicava uma mudança de hábitos. Monet tinha visto as obras de Turner em Londres, onde viveu durante a guerra Franco-Prussiana (1870-1), e estas obras aumentaram a sua convicção de que os efeitos de luz e ar eram mais importantes do que o tema da Pintura. A Pintura *On the bank of the Seine, Bennecourt* (1868) «é inundada por uma luz tão brilhante que os críticos conservadores se queixaram que lhes feria a vista; nesta rede cintilante de manchas de cor, os reflexos da água são tão reais como as margens do Sena.»¹⁸³



Fig. 19 — Édouard Manet. *Pequeno-almoço sob a erva*, 1863.

Óleo s/tela, 208 x 264 cm.

Musée D'Orsay, Paris.

Fonte: http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire_id/le-dejeuner-sur-lherbe-7123.html?no_cache=1

¹⁸¹ Idem, *ibidem*, p. 620-622.

¹⁸² Idem, *ibidem*, p. 620-622.

¹⁸³ Idem, *ibidem*, p. 620-622.

Consequentemente, este novo processo resultaria na criação de novas técnicas e métodos. A Natureza e os novos temas ao ar livre alteram-se a cada minuto, quando passa uma nuvem à frente ao sol ou quando o vento quebra um reflexo na água.

A realidade que se observa nunca está parada, nunca é definida de uma vez por todas, está em constante mutação: daí a ambiguidade preceptiva reproduzida nos quadros impressionistas, onde a síntese da luz e de cor torna os contornos flutuantes e esfumados, pulveriza a forma, fragmentando constantemente a visão em mil pinceladas resplandecentes de cor. (...) os impressionistas apercebem-se de que a luz solar não é um elemento homogêneo e compacto, mas é constituída por uma série de valores cromáticos puros. Por isso, experimentam nos seus quadros a decomposição das cores, que já não são antecipadamente misturadas na paleta, mas fixadas diretamente na tela, tal como saem do tubo, fragmentando os tons para melhor reproduzirem as vibrações luminosas.¹⁸⁴

O pintor tinha de ser momentâneo, tendo de aplicar as cores diretamente na tela, em pinceladas rápidas, dando menos importância ao detalhe do que ao efeito geral do todo, ou seja «reproduzir na tela com um imediatismo quer temporal quer sensível.»¹⁸⁵ Desta forma, «As cores são aplicadas por pequenos toques, justapostos ou unidos entre si sem uma regra técnica precisa, mas utilizando livremente o *signo-cor* para reproduzir os reflexos da luz sobre a água ou por entre a folhagem das árvores»¹⁸⁶



Fig. 20 — Claude Monet.
Nenúfares, 1916.
Óleo s/tela, 200,7 x 426,7 cm.
Tate Modern, Londres.
Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/monet-water-lilies-l01903>

¹⁸⁴ SPORCCATI, Sandro (ed.) — *Ob. cit.*, p. 125-132.

¹⁸⁵ Idem, *ibidem*, p. 125-132.

¹⁸⁶ Idem, *ibidem*, p. 125-132.

O resultado final destas obras tinha sempre um ar inacabado, o que fez com que estes pintores não fossem aceites no *Salon* de Paris no início das suas carreiras. Por este motivo, uniram-se em 1874 e organizaram a exposição coletiva *Société Anonyme des Artistes peintres, sculptures et graveurs* no estúdio do fotógrafo Nadar, no *Boulevard des Capucines*. Nesta exposição participaram trinta e um artistas, que a crítica designou genericamente como naturalistas; entres estes, participaram Edgar Degas (1834-1917), Monet, Renoir, Camille Pissaro (1830-1903), Paul Cézanne (1839-1906), Sisley, Berthe Morisot (1841-1895) e Armand Guillaumin (1841-1927). Encontrava-se uma obra de Monet com o título *Impressão: Nascer do Sol* (1874) Um dos críticos achou este título particularmente ridículo e referiu-se a todo o grupo como *Os Impressionistas*. Este crítico queria explicar que estes pintores não procediam de acordo com o senso comum e consideravam que a impressão de um momento seria suficiente para ser chamada de Pintura; contudo, não era só a técnica que o perturbava, mas também a escolha dos temas.

A Pintura de Paisagem foi a expressão mais emblemática do Impressionismo, tendo sido abordada principalmente por Monet, Renoir, Pissaro e Sisley. Apesar de «nas obras dos dois últimos, ainda persiste uma visão da natureza em certo sentido “sentimental”, embora traduzida numa pintura mais luminosa e mais clara»¹⁸⁷, contudo, nas obras de Monet e de Renoir «a paisagem é toda ela uma cintilação de luz e de cor, vibrações luminosa, sensibilidade cromática expressa por cores puras que traduzem numa síntese pictórica a instantaneidade da visão.»¹⁸⁸ No entanto, de todos os pintores impressionistas só Monet se manteve fiel à visão impressionista da Natureza. Por volta da última década de 1800, «dedicou-se a pintar séries de quadros representando o mesmo assunto em diferentes condições atmosféricas. Estas séries assemelham-se crescentemente às «visões aéreas pintadas com vapor colorido de Turner, à medida que Monet se concentrava nos efeitos de luz colorida, sem nunca se aventurar na fantasia subjetiva, nem abandonar as concepções fundamentais da sua obra anterior.»¹⁸⁹

Um outro impressionista, apesar de ter tido um processo diferente foi Cézanne, pois na sua juventude participou em algumas exposições impressionistas; contudo, ficou perturbado pela opinião dos críticos, preferindo voltar para a sua terra natal Aix-en-Provence, onde estudou os problemas da Arte, sem ser perturbado pelo clamor dos críticos. Desta forma, podia dedicar a sua vida a encontrar soluções artísticas para os problemas que ele próprio criava. Pois, apesar de partilhar com os outros pintores impressionistas:

¹⁸⁷ Idem, *ibidem*, p. 125-132.

¹⁸⁸ Idem, *ibidem*, p. 125-132.

¹⁸⁹ JANSON, Horst Waldemar — *Ob. cit.*, p. 623.

o amor e o estudo direto da natureza, a rejeição das regras académicas e o entusiasmo pela *nova* forma de interpretar a percepção visual. No entanto, a sua pesquisa escolhe quase de imediato um caminho autónomo, com o objetivo de tornar mais sólida e duradoura a visão mutável e fragmentária dos impressionistas, que só capta o aspeto exterior da realidade.¹⁹⁰

Mas, ao contrário dos seus colegas Cézanne necessitava de aprofundar a Natureza para além da impressão do momento, visto que as obras dos impressionistas tendiam a ser brilhantes, mas confusas, e Cézanne detestava esta confusão.¹⁹¹



Fig. 21 — Paul Cézanne, *Encosta em Provença*, 1890-2.

Óleo s/tela, 63,5 x 79,4 cm.

The National Gallery, Londres.

Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paul-cezanne-hillside-in-provence>

Cézanne queria pintar a partir da Natureza, utilizando as descobertas dos mestres impressionistas, mas encontrando o sentido de ordem que distinguia a arte de Poussin. Entendia pela arte de Poussin, o admirável equilíbrio e perfeição que os antigos mestres clássicos atingiam nas suas obras. Embora ansiasse por cores intensas e fortes, Cézanne pretendia voltar a pintar paisagens harmoniosas e padrões lúcidos. Para tal, nas suas obras estudou o visível «tentando desvendar os princípios da percepção, analisando o seu aspeto interior, a sua essência. (...)conjugando sensação e rigor mental, Cézanne tenta recriar na tela a harmonia da natureza,

¹⁹⁰ SPORCCATI, Sandro (ed.) — *Ob. cit.*, p. 132.

¹⁹¹ Idem, *ibidem*, p. 132.

tecendo uma trama de pinceladas precisas que se destinam a *construir* a forma, e não a diluí-la, como os impressionistas tinham feito.»¹⁹²

Em 1977, o crítico da época George Rivière escreve: «Tratar um tema pelas suas tonalidades e não pelo próprio tema é o que distingue os impressionistas dos outros pintores.»¹⁹³ Este novo grupo de impressionistas, aplicava os novos princípios não só à Pintura de Paisagem, mas também a qualquer cena da vida real. De repente, qualquer tema servia como objeto da Pintura. Onde quer que descobrissem novos tons, uma configuração interessante de cores e formas, um alegre raio de sol ou uma sombra colorida, pois descobriram que «na natureza, as sombras não são a ausência de cor, uma uniformidade escura, mas uma intensidade cromática diferente, com matizes lilases»¹⁹⁴ Desta forma, os novos pintores montavam o seu cavalete em qualquer lugar, para tentarem transpor para a tela a impressão do momento.

(...) os pintores impressionistas, “*peintres de la vie moderne*” por excelência, preferem captar os momentos de ócio e de festa (...) as tardes de domingo, quando os parisienses passeiam ao longo do Sena e enchem os cafés e os restaurantes ao ar livre, ou descem às ruas embandeiradas nos dias de festa. Para eles, esses sujeitos, bem como as paisagens inundadas pela luz solar, não passam de um pretexto (do “motivo”) para captar uma sugestão visual imediata, notas luminosas de vida colorida e movimentada, transparências atmosféricas, imprevistas mutações cromáticas expressas em cores puras e brilhantes.¹⁹⁵

Apesar de um início conturbado pela fraca aceitação dos críticos e do público, o Impressionismo foi aceite rapidamente, possivelmente devido a duas técnicas que ajudaram os críticos e o público do século XIX a ver o mundo com outros olhos.¹⁹⁶

Em primeiro, a invenção da máquina fotográfica portátil, que ajudou a descobrir o encanto de uma vista fortuita e de um algo inesperado. Desta forma, os artistas podiam explorar e experimentar mais, visto que já não havia necessidade de a Pintura captar o mais real possível, pois passa a existir um instrumento mecânico que realiza melhor, mais rapidamente e mais barato.¹⁹⁷

Em segundo, foram as xilogravuras coloridas japonesas. Durante o século XVIII, possivelmente devido à influência da Arte europeia, os artistas japoneses abandonaram os seus motivos tradicionais e começaram a escolher cenas do dia-a-dia como tema para as suas xilogravuras coloridas. Contudo, os *connoisseurs* japoneses não tiveram grande opinião sobre

¹⁹² Idem, *ibidem*, p. 132.

¹⁹³ Idem, *ibidem*, p. 125-132.

¹⁹⁴ Idem, *ibidem*, p. 125-132.

¹⁹⁵ Idem, *ibidem*, p. 125-132.

¹⁹⁶ GOMBRICH, E. H. — *Ob. cit.*, p. 512.

¹⁹⁷ Idem, *ibidem*, p. 512.

estas xilogravuras, e quando o Japão foi obrigado em meados do século XIX, a entrar em trocas comerciais com a Europa e os Estados Unidos da América, estas xilogravuras eram frequentemente utilizadas para embrulhos e podiam ser adquiridas de forma barata nas lojas de chá. No entanto, os pintores do círculo de Monet foram os primeiros a apreciar a sua verdadeira beleza e a colecioná-las.¹⁹⁸

1.4 A Paisagem na Pintura Contemporânea: alguns casos de estudo

Nos seguintes pontos, pretende-se descrever e compreender o processo criativo, conceptual e prático dos pintores contemporâneos David Hockney, Michael Biberstein e João Queiroz, que abordam a Paisagem na sua pintura.

1.4.1 David Hockney

Com um percurso artístico com mais de meio século, a Paisagem surge como tema principal na Pintura de David Hockney cerca do ano 2000. Este tema define-se por ser extremamente criativo, multifacetado e inventivo. A sua visibilidade teve sobretudo início com a exposição no Centro George Pompidou (Paris), em 1999, com a exposição *David Hockney Espace/Paysage*.¹⁹⁹

Uma das características do percurso artístico de Hockney é a de se lançar corajosamente a novos projetos ou a novos *médiuns* que desconhece, desde a criação de desenhos de grande escala, retratos litográficos de estilo naturalístico, experiências inventivas como a foto-colagem entre 1982 e 1986, à criação de várias centenas de retratos a lápis utilizando a câmara lúcida e, mais recentemente a criação de mais de uma centena de obras criadas com o *Ipad*.

A utilização da câmara lúcida por Hockney, deve-se ao estudo que realizou sobre o modo como algumas das obras-primas da Arte do mundo ocidental, foram criadas com a ajuda de espelhos e lentes, e de como o olhar ótico veio a dominar a Pintura. Este estudo chamou a atenção dos *media* em todo o mundo e originou um intenso debate nos campos da Ciência e da História da Arte. Por ter problemas técnicos semelhantes, Hockney sentiu o desejo de descobrir como é que os artistas do passado conseguiam transpor a realidade para as suas telas de forma

¹⁹⁸ Idem, *ibidem*, p. 512.

¹⁹⁹ LIVINGSTON, Marco — «The road less travelled». In HOCKNEY, David — *David Hockney: a bigger book*, p. 24-37.

tão precisa. Consequentemente, ao longo de dois anos, abdicou do seu tempo como artista para procurar, descobrir e estudar os segredos dos mestres do passado. No decorrer da sua investigação teve o apoio de cientistas e historiadores de Arte do mundo inteiro.²⁰⁰

Compilou este estudo no livro *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, onde explica através de desenhos, pinturas e fotografias das suas próprias experiências, como Caravaggio, Velásquez, van Eyck, Holbein e Ingres, utilizaram a ajuda de espelhos e lentes para criarem as suas obras-primas.²⁰¹

Podemos distinguir três métodos de trabalho de Hockney: pinturas produzidas a partir do motivo; pinturas produzidas a partir da imaginação e da memória; e pinturas produzidas a partir das lentes ou com a assistência de outros instrumentos óticos ou tecnológicos, tal como o *Ipad*.²⁰²



Fig. 22 — David Hockney.
A estrada York através de Sledmere, 1998.
Óleo s/ tela, 48 x 60 cm.
Fonte: http://www.hockneypictures.com/works_paintings.php

Segundo Marco Livingston, Hockney tem como influência os desenhos a pena de Paisagens de Rembrandt; os pintores ingleses Turner e Constable; os impressionistas e os Pós-impressionistas, sobretudo Monet, não só pela sua técnica imediata de pintar no exterior, mas também na repetição do mesmo lugar, em diferentes horas do dia ou seguindo a diferença das

²⁰⁰ HOCKNEY, David — *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Master*. p. 12.

²⁰¹ HOCKNEY, David — *Ob. cit.*, p.12.

²⁰² LIVINGSTON, Marco — *Ob. cit.*, p. 24-37.

estações e, na escala das pinturas de nenúfares na sua casa em Giverny; e os pintores Fauves pela sua celebração da natureza e utilização de cores vivas.²⁰³

Hockney já tinha realizado outras incursões pelo género da Paisagem: nomeadamente as aguarelas que realizou em 1963 no Egipto, encomendadas pelo *Sunday Times Magazine*, que constituem a primeira série de paisagens pintadas a partir do motivo. Assim, durante três anos, Hockney pintou com a técnica da aguarela o que deu origem a um leque muito importante na sua obra, durante a década de 1960 e início de 70, de produzir imagens de forma rápida e espontânea durante as suas viagens.²⁰⁴

Hockney regressa a esta técnica em 2002, na sua viagem à Islândia e ao Norte da Noruega, onde foi à procura de uma luz diferente da Califórnia à qual já estava familiarizado, da variedade de condições naturais e às longas horas de trabalho. Posteriormente, realizou uma viagem a Espanha. Contudo, após estas e outras viagens, chegou à conclusão de que não necessitava de vistas exóticas e espetaculares para pintar; pelo contrário, seria um maior desafio pintar paisagens que lhe fossem mais familiares e modestas, regressando assim à sua terra natal, Bridlington, em East Yorkshire.²⁰⁵ Hockney explica que:

In Norway, for example, or Iceland, or earlier, during my travels across the American West, I was always painting *views*, I was sight-seeing. Whereas there, around Bridlington, I was painting the land, lands that I myself had worked. I had dwelt in those fields, so that out there, seeing, for me, necessarily came steeped in memory.²⁰⁶

Uma das suas obras principais com esta técnica, é o conjunto de 36 vistas que compõem uma só pintura, *Midsummer: East Yorkshire* (2004).²⁰⁷

As suas primeiras pinturas de Yorkshire datam de 1997. Constituem um pequeno grupo, pintado de memória das suas viagens diárias de carro entre Wolds de Bridlington para Silver em Wetherby, realizadas no atelier no sótão de sua casa em Birdlington. Algumas das primeiras destas obras são: *The Road to York through Sledmere*, *The Road across the Wolds, North Yorkshire* e uma vista panorâmica de Salts Mill.²⁰⁸

Ao longo do seu percurso artístico Hockney utiliza a perspetiva inversa, numa tentativa muitas vezes eficaz de colocar o observador dentro da tela e da própria Paisagem. Através de múltiplos pontos de fuga estendidos para fora em direção ao observador,

²⁰³ Idem, *ibidem*, p. 24-37.

²⁰⁴ Idem, *ibidem*, p. 24-37.

²⁰⁵ Idem, *ibidem*, p. 24-37.

²⁰⁶ BARRINGER, Tim — Seeing with memory: Hockney and the Masters. In HOCKNEY, David — *David Hockney: A Bigger Book*. p. 51.

²⁰⁷ LIVINGSTON, Marco — *Ob. cit.*, p. 24-37.

²⁰⁸ Idem, *ibidem*, p. 24-37.

reconhecendo e assumindo a presença deste, ao contrário de desaparecer no horizonte como acontece no caso da perspectiva convencional com um ponto de fuga e a forma como as câmaras fotográficas capturam o espaço.

Durante o ano de 1998, Hockney criou as pinturas panorâmicas do *Grand Canyon*, *A Bigger Grand Canyon* (Fevereiro—Maio 1998) e *A Closer Grand Canyon* (Setembro—Novembro 1998) através da sua escala de grandes dimensões fora do comum, da disposição do motivo em grelha constituída por um conjunto de telas de pequenas dimensões de tamanhos idênticos, na síntese da observação direta com memória, na paleta de cores vivas e nas configurações espaciais que envolvem o observador. Todas estas características fortalecem o imediatismo das paisagens distantes, abrindo o caminho para as características da Pintura de Hockney elaborada na década subsequente.²⁰⁹ Estas pinturas foram criadas para a exposição acima referida *David Hockney Espace/Paysage* (1999), no Centro George Pompidou (Paris). Surgem a partir de uma foto-colagem do *Grand Canyon* criada em 1982, pois em 1997 tinha reimpresso estas mesmas colagens, ampliadas em mais de doze metros, porém parecia-lhe faltar a fisicalidade da superfície e a profundidade da cor que são necessárias para serem observadas a uma grande distância; decidiu que só seria possível atingir estas qualidades através da Pintura.²¹⁰



Fig. 23 — David Hockney.
Um Grand Canyon mais perto, 1998.
Óleo s/ tela. Dimensão 205,74 x 739,14 cm.
Fonte: http://www.hockneypictures.com/home_2.php

Desta forma, os detalhes mais distantes do olhar do observador estão tão presentes como aqueles que se encontram literalmente debaixo dos pés, visto que a composição ia do teto ao chão das paredes do Centro George Pompidou (Paris). Até mesmo a linha do horizonte

²⁰⁹ Idem, *ibidem*, p. 24-37.

²¹⁰ LIVINGSTONE, Marco — Mountain Fever: Hockney's Grand Canyon Pictures. In: *David Hockney Space & Line, Grand Canyon Pastels on Paper 1998 & Works on Paper 1966-1994*. p. 5-11.

está indicada não como uma barreira ou limite entre o céu e a terra, mas como um território de cor animado pela luz. Ao deslocar-se para a direita e para a esquerda, para a frente ou para trás, o observador encontra novos pontos de vista e experiência estas pinturas de uma nova maneira. Na Pintura *A Bigger Grand Canyon*, o observador encontra-se à beira da escarpa do Grand Canyon, tendo uma sensação de vertigem.²¹¹

As Pinturas como as do *Grand Canyon* indicam a forma como a observação direta se funde subtilmente com o papel da memória e da imaginação na obra de Hockney.

Em Março de 2005, Hockney regressou ao óleo devido à resposta quase espontânea que este material tem ao gesto da mão do pintor e ao pincel, no entanto requerendo uma grande disciplina e diligência de método, para pintar a sua primeira extensa série de Paisagens a partir do motivo.²¹²

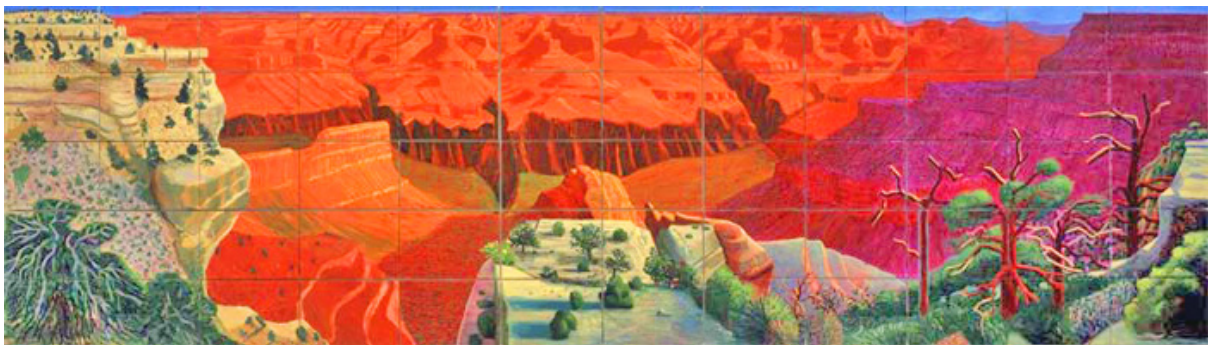


Fig. 24 — David Hockney.
Um maior Grand Canyon, 1998.
Óleo s/ tela. Dimensão: 205,74 x 739,14 cm.
Fonte: <http://www.hockneypictures.com/home.php>

Tal como os impressionistas, ao pintar no exterior e sendo um artista que preza as diversas qualidades da luz, Hockney percebe que tem de responder rapidamente às circunstâncias em que se encontra para obter os melhores resultados. Esta experiência de pintar no exterior com uma intensa dedicação durante tantos anos, fez com que se tornasse extremamente sensível às qualidades de cada estação, às diferentes horas do dia, a uma grande variedade de condições atmosféricas e às oportunidades que estas oferecem a um pintor que tem a intenção de capturar a infinita renovação e beleza da Natureza. Hockney espera anualmente pelo período a que ele chama de *Action Week*, ou seja, a floração dos arbustos espinheiro-alvar em Maio.²¹³

²¹¹ LIVINGSTONE, Marco — *Ob. cit.*, p. 5-11.

²¹² LIVINGSTON, Marco — *Ob. cit.*, p. 24-37.

²¹³ Idem, *ibidem*, p. 24-37.

O seu projeto consiste em percorrer a estrada menos utilizada de East Yorkshire, celebrando uma área menos alterada e deteriorada pelo desenvolvimento. Pintando inicialmente em telas de pequenas dimensões, aumentando gradualmente a escala de forma a acomodar a sua visão, submergindo o observador numa intensa experiência física do lugar.²¹⁴

Estas suas pinturas foram exibidas pela primeira vez na exposição *David Hockney Nur Nature/Just Nature*, na Royal Academy (Londres). A exposição consistia nas *Wooldgate Woods* que representavam uma avenida de árvores, os arbustos de espinheiro-alvar em floração e as vistas de Three Trees perto de Thixendale, em cada uma das quatro estações do ano, exibidas em grupos separados pelas estações, intensificando assim a sensação do observador de se encontrar dentro de cada Paisagem única. Cada núcleo da exposição tinha a sua própria atmosfera, drama e temperatura.

Inicialmente, após o seu estudo sobre a utilização de instrumentos óticos pelos pintores do passado, que resultou na publicação do livro referido anteriormente *Secret Knowledge*, Hockney criou a regra de não utilizar a ajuda da câmara e trabalhar exclusivamente a partir do motivo, pois estava mais do que nunca convencido de que no Ocidente estamos cada vez mais condicionados ao modo de ver da câmara, e que tal causou grande limitação ao nosso compromisso com o mundo à nossa volta e, à maneira de como a nossa experiência desse mundo pode ser alterada pictorialmente. Desta forma, Hockney teve como objetivo colocar de lado as câmaras que ele próprio tantas vezes usou como auxiliares na sua Pintura e em recordar as suas sensações diretamente do objeto sem a mediação das lentes.²¹⁵

Todavia, rapidamente quebrou esta regra, quando quis aumentar a escala das suas Pinturas, utilizando a ajuda do computador e da Fotografia visto que, para realizar Pinturas de tão ambiciosas dimensões, não seria possível pintar a partir do motivo. Esta atitude deve-se à sua mentalidade pragmática perante a resolução de problemas criativos e à sua vontade ao longo da sua carreira de se mover da Fotografia ou de qualquer nova tecnologia para obter os resultados desejados.²¹⁶

Como por exemplo, a pintura *Bigger Trees Near Water, or/ou Peinture sur le Motif pour le Nouvel Âge Post-Photographique* (2007), foi pintada secção por secção, no exterior entre Março e Abril de 2007, e posteriormente montada no estúdio em telas de maiores dimensões.²¹⁷

²¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 24-37.

²¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 24-37.

²¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 24-37.

²¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 24-37.



Fig. 25 — David Hockney.

Bigger Trees Near Water, or/ou Peinture sur le Motif pour le Nouvel Âge Post-Photographique, 2007.

Óleo s/ tela e impressão digital. Dimensões variadas.

Tate Britain, Londres.

Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hockney-bigger-trees-near-warter-or-ou-peinture-sur-le-motif-pour-le-nouvel-age-post-t12887>

Na Primavera de 2008 Hockney começou a pintar no computador. Inicialmente num *tablet* Wancon com uma *pen* própria para o efeito, trabalhando parcialmente de memória e da imaginação, outras vezes de desenhos que realizou do motivo e noutras vezes a partir de fotografias tiradas por ele, e trabalhadas no computador. Começou a imprimir estas mesmas pinturas numa escala de relativamente grande dimensão, publicando-as em pequenas edições.²¹⁸

Posteriormente, descobriu duas novas formas de desenho que resultaram em dois imensos e originais corpos de trabalho: imagens luminosas desenhadas com os seus dedos e posteriormente com uma *stylus*, nos ecrãs dos *iPhones* e *iPads*; e vídeos com grande definição reproduzidos em vários ecrãs simultaneamente.²¹⁹

Os desenhos criados no *iPad*, que foram mais de cinquenta, foram impressos em folhas com 1,4 m de altura e exibidos na maior galeria da Royal Academy (Londres), intituladas *The Arrival of Spring in Woldgate, East Yorkshire in 2011*, proporcionando um culminar surpreendente e inesperado à exposição. Em 2011 num correio eletrónico para Livingston, Hockney afirmou que:

²¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 24-37.

²¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 24-37.

The iPad is becoming a fantastic tool for me. (...)I have done about 65 already. What is really good about it is its speed. No other medium using colour is as fast. You can get things done very fast, meaning you can capture quick lightning effects like nothing else. The spring is just spectacular this year and I am getting it down. The winter ones now look very wintry. I am very confident it will be one of my major works.

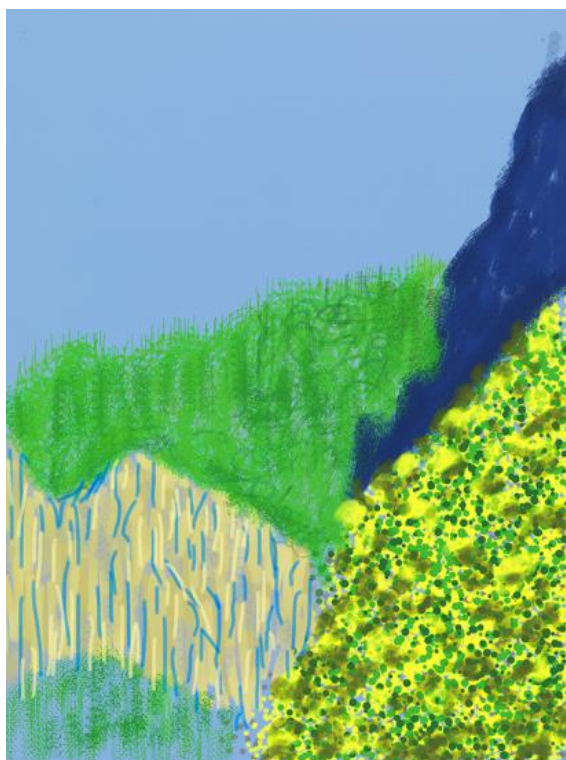


Fig. 26 — David Hockney.
Sem título nº3 da série The Yosemite Suite, 2010.
Desenho em iPad, impresso s/ papel, 94 x 71 cm.
Annely Juda Fine Art, Londres.
Fonte:
<http://www.annelyjudafineart.co.uk/exhibitions/the-yosemite-suite-david-hockney>

Desta forma, Hockney utiliza o imediato e a liberdade do iPad para captar o instante, através da observação, da Fotografia e da Pintura.²²⁰

Os vídeos foram realizados através da montagem de nove câmaras no seu *jeep*, que o seu ajudante guiou lentamente pelo campo, seguindo as indicações de Hockney, pelas mesmas estradas de Wolds que percorria para pintar. Hockney ia sentado na parte de trás do *jeep*, a observar nove monitores. Hockney ficou maravilhado pelo nível de detalhe possível desta nova tecnologia, e pela maneira como aquela época do ano e como o fenómeno botânico e climatérico pode ser gravado e comparado, mais uma vez na época de floração do espinheiro-alvar em Maio.²²¹ Hockney afirma que «Se não estivesse a fazer pinturas no exterior, estas peças de vídeo seriam impossíveis.»²²²

Noutro momento, em Outubro de 2009, Hockney visitou na Frick Collection a Pintura de Paisagem *The Sermon on the Mount* (c.1656) de Claude Lorrain, contudo, achou a pintura

²²⁰ Idem, *ibidem*, p. 24-37.

²²¹ Idem, *ibidem*, p. 24-37.

²²² BARRINGER, Tim — *Ob. cit.*, p. 43-55.

muita mais escura do que a que tinha imaginado, com grande utilização de preto. Foi-lhe oferecida uma cópia digital dessa Pintura com grande resolução. Quando chegou ao atelier, pediu ao seu assistente para realizar uma limpeza digital não invasiva à mesma.²²³ Segundo Hockney, «Estudei-a no meu quarto; foi como mudar a minha cama para o Frick. Eu nunca estudei tanto uma pintura. Agora, podia desenhá-la de memória.»²²⁴ Pela primeira vez, Hockney não estava a responder à Paisagem natural e a pintar ao ar livre, mas sim a uma solução “ideal” adotada por um artista trezentos anos atrás, quando estava a tentar reconstruir uma cena bíblica. Posteriormente, produziu uma extensa série de pinturas baseadas nesta obra de Claude Lorrain, umas nas mesmas dimensões do original, outras mais pequenas e uma versão em trinta telas separadas dando origem a uma escala monumental.²²⁵

1.4.2 Michael Biberstein

O percurso artístico de Michael Biberstein teve início com o estudo da História da Arte. Este estudo veio mais tarde a tornar-se o objetivo do seu trabalho criativo, pois Biberstein pertence ao grupo de artistas que estão profundamente interessados na teoria, no seu impacto e nos seus limites.²²⁶

Na sua primeira exposição individual *On the Apotheosis of the Human Spirit through the Seeing of the Landscape* (Dusseldorf, 1989), Biberstein declarou ter sido o ponto de viragem do seu período analítico para a redescoberta da Pintura como um meio possível de lidar com as questões metafísicas perante a impossibilidade de falarmos sobre tal.²²⁷

Nas suas pinturas acrílicas Biberstein aplica velaturas, ou seja, finas camadas de tinta sobre a tela, criando a impressão de neblina, nevoeiro ou nuvens, onde a tela é vista como uma espécie de suporte primordial. Muitas destas pinturas são caracterizadas por variações de tons de cinzentos que permitem o aparecimento de sombras subtis. Em algumas pinturas Biberstein permite-se o uso de cores fortes e brilhantes.²²⁸

O seu trabalho criativo, é por este motivo muitas vezes associado à Pintura de Paisagem. Apesar de alguns dos elementos das pinturas poderem sugerir Paisagens, as suas imagens nunca

²²³ LIVINGSTON, Marco — *Ob. cit.*, p. 24-37.

²²⁴ SOLOMON, Xavier F. — David Hockney and Claude Lorrain: the sermon on the mount. In HOCKNEY, David — *David Hockney: A bigger book*, p. 56-61.

²²⁵ SOLOMON, Xavier F. — *Ob. cit.*, p. 56-61.

²²⁶ NEUMAIER, Otto — Five easy pieces. In NEDOMA, Petr; NEUMAIER, Otto — *Michael Biberstein...towards silence*, p. 12-20.

²²⁷ NEUMAIER, Otto — *Ob. cit.*, p. 12-20.

²²⁸ Idem, *ibidem*, p. 12-20.

representaram nada que possa ser concretamente identificado mais ou menos como tal. O próprio artista reclama este *desentendimento superficial* de que pinta Paisagens com apoio na tradição dos pintores românticos do século XVIII e XIX. No entanto, é o próprio que por vezes contribui para este *desentendimento*, visto que na segunda metade dos anos 80 criou as obras *Double Landscapes* (1986-1990), como uma série de pinturas intituladas *Landscape with Predella* (1987-1989). Desde aí, que não coloca títulos²²⁹ semelhantes, apesar da Paisagem, de uma forma ou outra ser importante para Biberstein. Mesmo nos seus trabalhos iniciais, pinturas semelhantes a paisagens são apresentadas com retângulos monocromáticos correspondentemente, de madeira ou lã, que levam a imaginação do observador em direção ao abstrato, dando a impressão de que o seu vazio é tão essencial como os elementos semelhantes a paisagens.²³⁰

No entanto, Biberstein assumeiaque há qualquer coisa de semelhante com uma Paisagem natural, como aquele sentimento que experienciamos quando estamos perante uma vista sublime. O olhar vagueia na Paisagem, fixando-se em nada por um longo espaço de tempo, onde por um momento o que é percecionado une-se ao ser, e o observador identifica-se totalmente com o que observa. Desta forma, as pinturas de Biberstein parecem referir-se a uma impressão de espaço interior, a ideias, pensamentos, sentimentos ou sonhos que todos nós somos capazes de experienciar quando nos encontramos perante um cenário natural. Esta interpretação é suportada pela afirmação de Biberstein sobre o facto de as suas pinturas se referirem a espaços e estados espirituais.²³¹

Desta forma, as pinturas de Biberstein poderão estar relacionadas com paisagens, principalmente por evocarem certos sentimentos que foram mediados por muitas obras clássicas que surgiram a partir de paisagens naturais.²³²

²²⁹ A maior parte dos seus trabalhos não possuem título pois, quando apresenta as suas pinturas em espaços públicos, museus ou galerias, Biberstein confere um título geral a toda a exposição. Esta atitude pode sugerir, em alguns casos que a exposição deve ser vista como uma obra única, consistindo na mostra das pinturas numa determinada forma; no entanto, o espectador não deve concluir isto, pois nem sempre os títulos da exposição se referem ao tema ou ao significado desta. Noutros momentos, no título da exposição, Biberstein parece aludir à forma como os espetadores experienciam as suas obras, como por exemplo, *About Siting and Flying: An Overview of Landscape* (Solothurn, 1992). NEUMAIER, Otto — Five easy pieces. In NEDOMA, Petr; NEUMAIER, Otto — *Michael Biberstein...towards silence*. p. 11-20

²³⁰ NEUMAIER, Otto — *Ob. cit.*, p. 12-20.

²³¹ Idem, *ibidem*, p. 12-20.

²³² Idem, *ibidem*, p. 12-20.



Fig. 27 — Michael Biberstein.
Double Landscape with Predella, 1990.
Acrílico s/ tela. 160 x 290 cm.
FRAC, Paris. Fonte: <http://www.michaelbiberstein.com/pt/works/20120821044131>

A dimensão temporal, ou seja, o tempo tem um papel importante desde o início na obra de Biberstein. De acordo com Urs Stahel, foi no início de 1979 que:

Biberstein aumentou a imagem—espaço, (...) quando introduz a dimensão de tempo. Três dias antes da exposição abrir, visitou a respetiva localidade para procurar material, colocou o que encontrou no chão e nas paredes da galeria para que as peças se relacionassem com o respetivo desenho de contorno (...) que o artista tinha desenhado em papel ou diretamente nas paredes (...).²³³

A partir de 1990, com o conjunto sobre o tema *The Great Attractor and the Big Wide*, Biberstein atribui ênfase máximo ao sublime, como o artista explica:

While the stars and galaxies of our corner of the universe are flying apart from each other (as the result of some primordial explosion), they are attracted by some unknown mass. Located behind some dense interstellar clouds, this Great Attractor has defined direct observation. We can only guess at the nature of a force so great as to change the flight-path of galaxies and galaxy-clusters. What is certain, however, is that we must once again revise — this time exponentially — our current concepts of time and space.²³⁴

As pinturas de Biberstein, em particular as de grande dimensão, com algumas velaturas semelhantes a nuvens ou neblinas, proporcionam ao observador a ideia de universo, a magnitude real e poder que nós não conseguimos perceber ou imaginar. Estas pinturas, vão

²³³ Idem, *ibidem*, p. 12-20.

²³⁴ Idem, *ibidem*, p. 12-20.

de encontro a Kant, que explica que o sublime «não pode ser procurado em coisas da natureza, mas tem de ser procurado somente nas nossas ideias.»²³⁵

Os artistas que têm como tema o absolutamente grande, ou mais precisamente o sublime, para que as suas pinturas não sejam consideradas somente bonitas, têm de criar um espaço específico de forma a que o observador mantenha uma distância adequada das pinturas. Biberstein utiliza muitas vezes este método para criar a *grandeza e silêncio sublime*. Para tal, coloca objetos no chão em frente das pinturas, como em *Chasm* (1987-1988), ou coloca bancos à distância adequada, que convidam o observador a sentar-se, observar e meditar, e por outro lado o objeto visualizado aparece como algo que rompe com os limites do campo de visão e da intuição do observador; por exemplo, o artista utilizou este método na pintura *Big Wide*, na exposição *About Sitting and Flying* (Solothurn, 1992).²³⁶



Fig. 28 — Michael Biberstein.

Attractor, 1988/89.

Acrílico s/ tela, 230 x 195 cm.

Coleção privada, Suíça.

Fonte: <http://www.michaelbiberstein.com/pt/works/M-Attractor>

²³⁵ Idem, *ibidem*, p. 12-20.

²³⁶ Idem, *ibidem*, p. 12-20.

Um outro elemento ou não elemento que proporciona a sensação de *grandeza e silêncio sublime*, são os espaços vazios que deixa intencionalmente nas suas pinturas, ou os elementos monocromáticos combinados com muitas das suas obras.²³⁷

Em 1992, o fator tempo, surge com o tema do horizonte, na pintura a óleo de pequeno formato *W-Horizon*, que é dominada pelo preto, para que o ponto brilhante no seu centro surgisse com a *luz no horizonte*. Ao oferecer um horizonte, esta pintura contrasta com a pintura na parede oposta, *Big Wide*. De acordo com Biberstein, este horizonte é intemporal.²³⁸



Fig. 29 — Michael Biberstein.
Redshift-II, 2004.
Acrílico s/ tela, 170 x 170 cm.
Fonte: <http://www.michaelbiberstein.com/pt/works/Redshift>

Na exposição em Praga, o fator tempo surge através da utilização pelo artista, pela primeira vez, de música. Nas cinco salas da exposição podia-se ouvir fragmentos das obras de piano de Morton Feldman, reproduzidas lentamente, calmamente e abaixo do volume de som normal, o que causava grande dificuldade na sua audição. A obra de Feldman fortalece e apura a obra de Biberstein devido à sua beleza e atracção sensual. Ao observar as pinturas e ao ouvir a música ao mesmo tempo, o observador é deslocado pelo momento criado por Biberstein em direção ao silêncio.²³⁹

²³⁷ Idem, *ibidem*, p. 12-20.

²³⁸ Idem, *ibidem*, p. 12-20.

²³⁹ Idem, *ibidem*, p. 12-20.

Otto Neumaier questionou: o que significa ocupar a exposição para o observador?²⁴⁰ As pinturas de Biberstein convidam o observador tanto a ocupar os espaços físicos da exposição, como o seu próprio espaço mental e espiritual, criados pelo ambiente que as pinturas, o ambiente da exposição e por vezes a música proporcionam.

No entanto Neumaier, conclui que as pinturas mais recentes de Biberstein não podem ser Paisagens, pois não é possível pintar Paisagens do Universo.²⁴¹ No entanto, tende-se a discordar desta opinião porque,²⁴² se as obras de João Queiroz são, segundo Ivo Martins, «um produto de imaginação pura»,²⁴³ mas um produto considerado Paisagem, as obras de Biberstein sobre o Universo, sendo também um produto de imaginação, podem igualmente ser consideradas Paisagens, a não ser que o artista diga o contrário.

1.4.3 João Queiroz

João Queiroz aborda o tema da Paisagem nas suas pinturas, «Ao pintar uma paisagem, sei que estou a pintar algo que nos transcende, que nos ultrapassa.»²⁴⁴

Segundo Jorge Molder «as paisagens de João Queiroz trazem consigo uma inegável fascinação, embora não saibamos de onde vêm ou mesmo se vêm de um sítio que de facto existia».²⁴⁵ De acordo com Molder, Queiroz reúne nas suas Paisagens dois mundos, «por um lado mostra fragmentos de natureza com a segurança de quem, como poucos, conhece todos os segredos — entre as pequenas histórias e os grandes princípios — do *métier* e por outro deixa depreender a natureza conceptual do seu projeto.»²⁴⁶

Queiroz divide o seu método em três etapas. Começando por haver um encontro do artista com a Natureza, para aí desenvolver desenhos a partir da mesma ou, como explica Delfim Sardo, «face à paisagem»,²⁴⁷ para posteriormente pintar aguarelas a partir dos mesmos. Na última fase da sua metodologia produz pinturas de memória a óleo, Sardo explica que «pela produção de pinturas que são palimpsestos de relações colhidas do léxico desenvolvido nos suportes anteriores e que, por conseguinte, não são já paisagens a partir de lugares, mas de

²⁴⁰ Idem, *ibidem*, p. 12-20.

²⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 12-20.

²⁴² Como iremos abordar no próximo ponto.

²⁴³ MARTINS, Ivo; FARIA, Óscar — *João Queiroz, Obras em papel*. p. 6-23.

²⁴⁴ QUEIROZ, João; MARCHAND, Bruno — *A propósito de Silva, João Queiroz em conversa com Bruno Marchand* [Em linha] [Consult. 20/02/2017] Disponível em: www.culturgest.pt/arquivo/2010/docs/joaoqueiroz_jornal.pdf

²⁴⁵ FERREIRA, Rita (coord.); MOLDER, Jorge — *João Queiroz, pintura*. XXX: Galeria de Exposições Temporárias de Arte Moderna José de Azevedo Perdigão. p. 5-9.

²⁴⁶ FERREIRA, Rita (coord.); MOLDER, Jorge — *Ob. cit.*, p. 5-9.

²⁴⁷ VALENTE, Mário (coord.); SARDO, Delfim; MARCHAND, Bruno; QUEIROZ, João — *João Queiroz: Silva*. p. 9- 32.

tessituras de representações.»²⁴⁸ Nas pinturas de maior dimensão, quando o observador aproxima o olhar, encontra marcas da sua construção, de conhecimento das formas e na utilização das cores e como aplicá-las, onde se desviou e na acumulação de velaturas.²⁴⁹

De acordo com Óscar Faria, «Por analogia, pode afirmar-se que João Queiroz já não necessita da paisagem — e, de facto, muitas vezes durante o processo de factura ela é apenas memória traduzida por outros meios —, ela faz parte da sua vivência física e espiritual.»²⁵⁰

O basear-se na memória já é uma forma de estar de Queiroz, pois numa fase do passado andava com um ovo de madeira no bolso. Sardo explica que:

O ovo servia-lhe como uma mnemónica física, no qual registava pontos tactilmente, que tanto lhe podiam servir para uma compreensão espacial de uma futura representação, como para estruturar o pensamento: daqui para ali, de cima para baixo, do longe para o perto; como se o próprio desenho, construído virtualmente na rotundidade do objeto, configurasse uma teia tridimensional de escalas.²⁵¹



Fig. 30 — João Queiroz.

Sem título, 2015.

Encaustica s/ madeira, 41,2 x 54,8 cm.

Vera Cortez Art Agency, Lisboa.

Fonte: <http://www.veracortes.com/artists/joao-queiroz/works>

Numa entrevista a Bruno Marchand, o artista conta que «Muitas das relações que referi, já estão incorporadas em mim através da experiência, já fazem parte de uma memória à qual

²⁴⁸ VALENTE, Mário (coord.); SARDO, Delfim; MARCHAND, Bruno; QUEIROZ, João — *Ob. cit.*, p. 9-32.

²⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 9-32.

²⁵⁰ MARTINS, Ivo; FARIA, Óscar — *Ob. cit.*, p. 6-23.

²⁵¹ VALENTE, Mário (coord.); SARDO, Delfim; MARCHAND, Bruno; QUEIROZ, João — *Ob. cit.*, p. 9-32.

recurso. (...)Faz tudo parte de um processo cumulativo: vou acumulando situações e referências que me interessam e exploro em determinado momento.»²⁵²

Nesta mesma entrevista Marchand pergunta se «a paisagem surge mais como um campo de possibilidades do que propriamente como o objeto ou a finalidade do teu trabalho?»²⁵³

Queiroz explica que:

A paisagem permite-me enunciar um campo vasto e rico, dotado de uma gama extraordinária de elementos e de acontecimentos que se me oferecem e que me permite passá-los para os meios que tenho para os expressar — o desenho e a pintura. (...) O que me interessa é a relação corporal que nós temos com a presença de outra coisa — a paisagem — e a forma como essa relação se pode desenvolver, aprofundar e transformar.²⁵⁴

Entre 1998 e 2000 Queiroz pinta o seu primeiro grupo de óleos de Paisagem, dando ênfase à relação entre o detalhe e o conjunto, como afirma Sardo «configura já a questão da relação entre detalhe e conjunto, através da coexistência, na mesma tela, de processos de representação e metodologias pictóricas múltiplas, numa referência que podíamos situar entre Paul Cézanne e Henri Matisse».²⁵⁵ Segundo Sardo, o que Queiroz extrai destes dois artistas «é a relação entre o campo cromático e o desenho e a produção de acontecimentos pictóricos díspares e conflituantes.»²⁵⁶ No entanto, Sardo sugere que, o que poderá realmente impressionar o observador nas pinturas de Queiroz é a «violência ácida da cor, tão claramente plástica que remete para a qualidade digital, apesar da evidente matéria pictórica, reforçada por um léxico de escalas de relativa pequena dimensão.»²⁵⁷

Queiroz apresenta este primeiro conjunto de pinturas em 2000 na Galeria Módulo (Lisboa), e no ano seguinte na Porta 33 (Madeira). Nesta segunda exposição, às pinturas juntaram-se aguarelas e trabalhos de desenho. Contudo, e possivelmente devido à residência na ilha «há uma espécie de migração processual: os desenhos liquefazem-se, as aguarelas pictorializam-se e as pinturas possuem uma clara presença do desenho.»²⁵⁸ No entanto, as aguarelas com maior «qualidade derrisória, no que se refere ao próprio processo da aguarela»²⁵⁹ surgem na exposição de 2007, no espaço Chiado 8 (Lisboa). Desta forma, «O uso de aguarelas

²⁵² QUEIROZ, João; MARCHAND, Bruno — *Ob. cit.*

²⁵³ *Idem, ibidem.*

²⁵⁴ *Idem, ibidem.*

²⁵⁵ VALENTE, Mário (coord.); SARDO, Delfim; MARCHAND, Bruno; QUEIROZ, João — *Ob. cit.*, p. 9-32.

²⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 9-32.

²⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 9-32.

²⁵⁸ *Idem, ibidem*, p. 9-32.

²⁵⁹ *Idem, ibidem*, p. 9-32.

por João Queiroz tem um papel no interior do seu processo de trabalho: ele segue-se ao uso do desenho e é uma forma de pensar materialmente as pinturas a óleo.»²⁶⁰

Entre a exposição da Madeira e a de Lisboa há «um aumento culinário na massa de tinta e por uma inerente luxúria da marca da pincelada».²⁶¹ Surgem na sua obra, de acordo com Sardo «um conjunto de pinturas claramente arquitetónicas»²⁶², e na sua segunda exposição na Galeria Lisboa 20, «mostra um conjunto de telas em que a questão do detalhe, do fragmento, da presença do desenho traz uma aproximação a um excesso sensualista, (...) o desenho invade o interior das pinturas, que se requebram em detalhes possibilitados pelo aumento da escala, configurando alegorias cegas de paisagens, nas quais o surgimento da questão da ausência da sombra projetada lhes confere um carácter particularmente estranho.»²⁶³

A conclusão do desenvolvimento deste processo, entende-se na exposição que realizou no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa) em 2006, onde apresentou seis pinturas de grandes dimensões (190 x 250 cm) «cada uma dirigida a uma questão diversa de representação, progressivamente mais desvinculadas da paisagem como modelo e género.»²⁶⁴ Molder no catálogo da exposição descreve assim estas pinturas:

São campos de cor onde se inscrevem traços (pinceladas, para usar maior precisão), aparentemente de aplicação súbita e espontânea, como se tratasse de estudos de dimensão pouco usual. Como se o artista procurasse através da rapidez de execução afastar as inevitáveis marcas de uma pintura plena de saber, reflexão e tempo.

Estes traços insinuem horizontes, mesmo algumas irrupções de possíveis céus, rochedos, declives, passagens e outros acidentes de terreno e ainda algumas vegetações. As cores correspondem ao Pantone natural, e as formas, como se disse, são insinuadas ou abreviadas.

(...)

A pintura de João Queiroz supõe com toda a evidência uma forte ligação com a natureza, seja lá o que isso for, mas uma relação muito mais forte com um saber sobre a natureza vasto e diverso de que uma das partes se chama arte.²⁶⁵

Os elementos das suas pinturas são, segundo Ivo Martins, «pintados um a um, desligados de uma continuidade formal que seria de esperar das geografias terrenas, compondo o seu conjunto uma imagem com aproximação à natureza, simultaneamente suspensa e dotada de uma certa qualidade atmosférica, que a envolve e transporta do solo para o centro do quadro.»²⁶⁶ Martins, descreve as encáusticas de Queiroz, uma outra técnica que o artista usa, onde nos seus

²⁶⁰ Idem, *ibidem*, p. 9-32.

²⁶¹ Idem, *ibidem*, p. 9-32.

²⁶² Idem, *ibidem*, p. 9-32.

²⁶³ Idem, *ibidem*, p. 9-32.

²⁶⁴ FERREIRA, Rita (coord.); MOLDER, Jorge — *Ob. cit.*, p. 5-9

²⁶⁵ VALENTE, Mário (coord.); SARDO, Delfim; MARCHAND, Bruno; QUEIROZ, João — *Ob. cit.*, p. 9-32.

²⁶⁶ MARTINS, Ivo; FARIA, Óscar — *Ob. cit.*, p. 6-32.

desenhos «introduz a linha através de sulcos gravados sobre cera, previamente espalhada na superfície do papel.»²⁶⁷ Estes desenhos, ao contrário das pinturas onde há uma grande variação cromática, são monocromáticos, o que «realça uma série de procedimentos sobre a superfície do papel, fornecendo uma dimensão mais matérica a cada uma das obras.»²⁶⁸

Para o observador, e apesar das Paisagens de Queiroz peçam para serem habitadas, só é possível olhar com coerência as obras de Queiroz, quando observadas do lado de fora, numa perspetiva exterior. Devem ser observadas «como um produto de imaginação pura»²⁶⁹, apesar de todos os seus elementos ou constituintes serem passíveis de existirem algures, individualmente ou em conjunto.²⁷⁰ Segundo Óscar Faria, «Há, portanto, uma paisagem, ou paisagens, para além daquela que nos é dada ver; e essa é-nos dada pela imaginação.»²⁷¹ E, segundo Queiroz, «A experiência da obra de arte não é um fim em si mesmo, é um meio para a transformação da experiência que tens do mundo.»²⁷², como tal, explica que «Prefiro que o espectador saia da exposição com uma acumulação de encontros, ao invés de sair com um único sentimento, com uma resposta ou uma imagem.(...) No fundo, procuro provocar uma experiência descomprometida de tudo aquilo que se possa interpor entre a potência da obra e a livre resposta do espectador.»²⁷³

Existe uma relação muito próxima entre os seus desenhos e as suas pinturas apesar de, segundo Ivo Martins, serem o verso e o reverso um do outro. Enquanto que, «no caso das pinturas as formas nascem da conjugação das linhas estabelecidas pelas cores e pelos movimentos das uniões entre elas, nos desenhos, verifica-se apenas o aparecimento de sucessivos riscos ou linhas gravadas, não existindo a preocupação de se estabelecer aí qualquer tipo de jogo cromático ou combinação por cor.»²⁷⁴

Consequentemente, as Paisagens de Queiroz podem ser «o resultado de diferentes processos que parecem distanciar-se progressivamente, embora sem nunca se desligarem totalmente (...)».²⁷⁵ Óscar Faria, sugere que foi no Feital, nos finais dos anos 90, onde o artista se aproxima da Natureza para interpretá-la em desenho, «que se afasta irremediavelmente dela, pois percebe a intimidade existente entre o exterior, o seu corpo e a arte.»²⁷⁶ Como o artista

²⁶⁷ Idem, *ibidem*, p. 6-32.

²⁶⁸ Idem, *ibidem*, p. 6-32.

²⁶⁹ Idem, *ibidem*, p. 6-32.

²⁷⁰ Idem, *ibidem*, p. 6-32.

²⁷¹ Idem, *ibidem*, p. 6-32.

²⁷² VALENTE, Mário (coord.); SARDO, Delfim; MARCHAND, Bruno; QUEIROZ, João — *Ob. cit.*, p. 9-32

²⁷³ Idem, *ibidem*, p. 9-32.

²⁷⁴ MARTINS, Ivo; FARIA, Óscar — *Ob. cit.*, p. 6-32.

²⁷⁵ Idem, *ibidem*, p. 6-32.

²⁷⁶ Idem, *ibidem*, p. 6-32.

explica na entrevista a Bruno Marchand, «Sim, muitas vezes é o mínimo indispensável para poder convocar o teu corpo, para enquadrar com esse tipo de relação.»²⁷⁷



Fig. 31 — João Queiroz.

Sem título, 2005.

Óleo s/tela, 190 x 250 x 4 cm

Museu Gulbenkian – Coleção Moderna

Lisboa, 2006.

Fonte: <http://ilha-graciosa.blogspot.pt/2012/07/exposicao-o-ecra-no-peito-de-joao.html>

Nesta mesma entrevista, o artista explica que «Esta relação entre a linguagem, o corpo e o mundo é extremamente interessante em termos visuais e vai ser importante perceber que é através dela que eu chego ao tema da Paisagem, e não o inverso.»²⁷⁸ Acrescenta, «a residência artística que fiz no Feital, na Beira Alta. Encontrar aquela Paisagem estranha e inóspita foi importante. Percebi que a minha presença na Paisagem possibilitaria que os temas que eu estava a tratar se concentrassem na relação entre a paisagem e a sua representação.»²⁷⁹

Desta forma, Faria explica que o artista:

(...) procura distanciar-se do motivo — uma situação nem sempre verídica, pois depende muito da forma como o artista aborda cada obra: porém apesar de tudo, creio ser nos trabalhos em que Queiroz mais se afasta da natureza, perdendo pelo caminho essa ligação direta a um determinado lugar, onde encontramos os resultados mais inesperados. O modo como a paisagem se pode constituir na distância, evitando assim a identificação com algo exterior — nunca podemos afirmar que conhecemos aquela paisagem, mas somos levados a reconhecer nela elementos que a constituem enquanto tal (...) ²⁸⁰

²⁷⁷ VALENTE, Mário (coord.); SARDO, Delfim; MARCHAND, Bruno; QUEIROZ, João — *Ob. cit.*, p. 9-32.

²⁷⁸ Idem, *ibidem*, p.9-32.

²⁷⁹ Idem, *ibidem*, p. 9-32.

²⁸⁰ MARTINS, Ivo; FARIA, Óscar — *Ob. cit.*, p. 6-32.

No seu processo não há regras, nem um programa predefinido, o artista obedece «à necessidade do momento, que tanto pode ser feita no próprio lugar, com o motivo à vista, em pleno ar — Pinhões de Lafões, Colares ou Sesimbra podem constituir outros territórios onde Queiroz vai buscar motivação —, como no atelier, em casa ou numa pensão económica.»²⁸¹

Queiroz conta por exemplo como fez o núcleo d'O *Ecrã no Peito*:

(...)tudo partiu de uma série de carvões que fiz com pauzinhos que colhi e que deixei na lareira. Uns ficaram bem *cozidos* e outros nem por isso, o que quer dizer que cada carvão tinha expressões diferentes. Uns eram mais moles e, porque faziam essencialmente borões, chamavam a minha atenção para as manchas, mais do que para os pormenores. Com os mais duros, acontecia o contrário. Daí a variedade da obra, ou seja, há o acontecimento, mas também há uma parte que tu controlas.²⁸²

Nos últimos anos, sobretudo os óleos «são pensados mais em termos de relações estruturais de cor, de composição, de luz, do que propriamente num diálogo direto com a natureza.»²⁸³ Ivo Martins e Óscar Faria resumem a pintura e o processo de Queiroz da seguinte maneira:

João Queiroz: quando pinta e desenha, o artista num processo comum a tantos outros, parece desligar-se do mundo, como se para fazer paisagem, fosse necessário esquecer-se de si, e, de alguma forma, deviesse terra, arbusto, pedra, nuvem, vento. (...) na sua obra, como nas de outros autores, há sempre um regresso à terra, à raiz da palavra, ao 'pays' e aos 'paysans'. O mapa de João Queiroz, que a cada exposição se alarga, situa-nos num território por vezes viscoso, onde cor, luz, movimento se entretêm na criação de uma atmosfera — e há sempre, não nos podemos esquecer, o desenho, esse permanente exercício, como ponto de partida.²⁸⁴

1.5 Neo-landscape — Évora meetings 2006

Neo-landscape, foi o tema do encontro realizado na Fundação Eugénio de Almeida em Novembro de 2006, integrado no encontro da *Association of Independent Art and Design Schools* (AIAS).²⁸⁵

Neste encontro, refletiu-se sobre os diversos aspetos da Paisagem, tais como o percurso da Paisagem na História e na Arte, o conceito de Paisagem, como defender e usufruir deste conceito em pleno. Todos estes aspetos, assumindo que ao longo do século XXI iremos utilizar

²⁸¹ VALENTE, Mário (coord.); SARDO, Delfim; MARCHAND, Bruno; QUEIROZ, João — *Ob. cit.*, p. 9-32.

²⁸² Idem, *ibidem*, p. 9-32.

²⁸³ MARTINS, Ivo; FARIA, Óscar — *Ob. cit.*, p. 6-32.

²⁸⁴ Idem, *ibidem*, p. 9-32.

²⁸⁵ *Neo-Landscapes, Évora Meetings 2006*, Actas/Transcript, p. 7.

as ferramentas proporcionadas pela arte e pela tecnologia para construir uma Paisagem melhor.²⁸⁶

Filipe Rocha da Silva expôs na sua apresentação que, de acordo com o refletido e com os objetivos estéticos prevaletentes no encontro, as escolas de Arte devem contribuir decisivamente para a mudança e manutenção do conceito de Paisagem. Visto que, existe um consenso que Arte e Paisagem não devem ser vistas como realidades opostas.²⁸⁷

Sobre o título deste encontro, Peter Sonderen, (então — presidente da AIAS e diretor ArtEZ AKI, The Enschede Academy of Visual Arts), explica que *neo* era utilizado como um prefixo na História da Arte, para acentuar que era inventado algo novo na Arte. A Arte Moderna começou o seu percurso desafiando a Paisagem, uma Paisagem com novos significados e cheia de potenciais ideologias. *Neo-landscape* é consequentemente e possivelmente o resultado do que podemos chamar de *neo ideology*.²⁸⁸

Na abertura do encontro Sonderen colocou as seguintes questões: O que significa *neo* no contexto da Paisagem? O que significa ainda Paisagem? Paisagem é o ambiente verde que observamos quando caminhamos no campo ou a Paisagem é o ambiente urbano que nos envolve diariamente? Ou, a Paisagem é algo que surge na pintura e no desenho, ou seja, é somente uma questão estética?²⁸⁹

Sonderen, afirma que a Paisagem se apresenta com uma imagem. Assim, o tema de *neo-landscape* parece certamente relacionado com Arte. Podendo também apresentar uma ligação com os novos *media*, que proporcionam uma nova relação com o nosso ambiente. O conceito de *neo-landscape*, poderia ser assim explorado por todos os novos tipos de significados digitais.²⁹⁰

Na sua apresentação, Petran Kockelkoren, (então — da ArtEZ AKI, The Enschede Academy of Visual Arts), explicou que «Nós nunca percecionamos a natureza ou a paisagem de uma forma totalmente natural, visto que a nossa percepção é sempre mediada pela linguagem, pelas imagens e pelo aparato da tecnologia que gera estas imagens. Como podemos fazer a Paisagem legível pela intervenção de tais tecnologias?»²⁹¹ Desta forma, as *neo-landscapes* derivam há muitos anos da exploração cultural. Toda a Paisagem consiste em diferentes factos

²⁸⁶ ROCHA DA SILVA, Filipe — Prefácio. In: *Neo-Landscapes, Évora Meetings 2006, Actas/Transcript*, p. 13.

²⁸⁷ ROCHA DA SILVA, Filipe — *Ob. cit.*, p. 13.

²⁸⁸ SONDEREN, Peter — Speech for the symposium/general assembly of the Association of Independent Art and Design Schools, 8 November 2006, Évora, Universidade de Évora. In: *Neo-Landscapes, Évora Meetings 2006, Actas/Transcript*, p. 15.

²⁸⁹ SONDEREN, Peter — *Ob. cit.*, p. 15.

²⁹⁰ Idem, *ibidem*, p. 17.

²⁹¹ KOCKELKOREN, Petran — I see nothing but neo-landscapes. In: *Neo-Landscapes, Évora Meetings 2006, Actas/Transcript*, p. 19.

históricos. Kockelkoren explicou que não devemos acusar a tecnologia da nossa alienação das nossas raízes culturais, mas sim aproveitá-la como uma forma de mediação entre nós e a natureza.²⁹²

Um dos exemplos que Kockelkoren apresentou foi o trabalho da artista holandesa Esther Polak (1962). Polak implementou o projeto *Amsterdam REALTIME* (2002), no arquivo municipal de Amsterdão. Este projeto consistiu na seleção arbitrária de residentes desta cidade, a quem foi entregue um GPS (*global positioning system*). As rotas diárias dos residentes eram seguidas em direto num ecrã. Deixando rastros de luz por onde passavam; juntos desenharam o mapa de Amsterdão. Este projeto atingiu a sua apoteose quando um participante reconstruiu os seus passos e “desenhou” um pombo gigante ao andar por ruas seleccionadas.²⁹³



Fig. 32 — Esther Polak.
Amsterdam Realtime, 2002.
Fonte: <https://frieze.com/article/bytes-bricks>

Posteriormente, Polak utilizando o mesmo método, criou o projeto *MILK*, na Lituânia, onde com o mesmo sistema de GPS acompanhou o leite deste a ordenha ao consumidor final, sobre a forma de queijo na Holanda.²⁹⁴

Com estes exemplos Kockloren, mostrou uma forma diferente de visualizarmos a nossa experiência com a nossa envolvência, através da mediação da tecnologia.

²⁹² KOCKELKOREN, Petran — *Ob. cit.*, p. 27.

²⁹³ Idem, *ibidem*, p. 28.

²⁹⁴ Idem, *ibidem*, p. 28.

Kockloren, conclui que os artistas, os designers e os arquitetos interpretam um papel muito importante na apropriação da Paisagem e na formação da identidade cultural dos habitantes.²⁹⁵

Christopher Shipley (então — Maryland Institute College of Art), procura a Paisagem na escrita, pois não está interessado na ideia de Paisagem, mas sim na verdadeira Paisagem por si só. Defendeu que a chave para a Paisagem é a memória, pois todas as Paisagens são relembradas. E, porque a memória é transfigurável, necessariamente altera e eleva o objeto da sua atenção, todas as Paisagens são *neo-landscapes*. Shipley procura na sua obra uma Paisagem, uma evocação e elevação, de um lugar transfigurado que já não existe, relembrado através da memória. É esta recordação que relembra ao escritor e ao leitor a separação da Paisagem. Contudo, tanto o leitor como o escritor experienciam um instante, um flash inconsciente dessa Paisagem.²⁹⁶

No caso de Timothy Druckrey, *neo-landscape* é sobre a repercussão que, por exemplo o aquecimento global, o excesso de pesca, o *boom* das cidades industriais tem sobre a Paisagem e o meio ambiente. Ou seja, como colocar as características distintas de uma situação particular ou atividade intelectual, claramente numa nova perspetiva.²⁹⁷

Pedro Portugal distinguiu três tipos de Paisagem: a primeira, a Paisagem rustica normal, ou seja, a Paisagem não é só aquilo que vimos, mas também um pensamento sobre o tempo; a segunda, a Paisagem natural, onde a Paisagem significa muito mais do que uma vista bonita; e a terceira, a Paisagem, um *neomap* ou seja, uma ideia artificial, a Paisagem é visível, a ideia de Paisagem é invisível.²⁹⁸

Mary Beckinsale (então — presidente da SACI- Studio Art Centers International), relembrou a Paisagem ao longo da História da Arte.²⁹⁹

Allen S. Weiss, apresentou o ensaio *10 Ways to Look at a Mountain*, onde explorou os vários momentos onde o Mount Ventoux surge na nossa cultura. Estes momentos foram: fotografia, iconografia, mitologia, teologia, epistemologia, toponímia, meteorologia, poesia e na autobiografia.³⁰⁰

²⁹⁵ Idem, *ibidem*, p. 29.

²⁹⁶ SHIPLEY, Christopher — The (neo)landscapes of fiction. In: *Neo-Landscapes, Évora Meetings 2006, Actas/Transcript*, p. 31.

²⁹⁷ DRUCKREY, Timothy — Other 'landscapes'...Other 'topographics'... In: *Neo-Landscapes, Évora Meetings 2006, Actas/Transcript*, p. 41.

²⁹⁸ PORTUGAL, Pedro — The third landscape (my landscape). In: *Neo-Landscapes, Évora Meetings 2006, Actas/Transcript*, p. 51-53.

²⁹⁹ BECKINSALE Mary — The macchiaioli revolution in landscape painting. In: *Neo-Landscapes, Évora Meetings 2006, Actas/Transcript*, p. p. 65.

³⁰⁰ WEISS, Allan S. — 10 ways to look at a mountain. In: *Neo-Landscapes, Évora Meetings 2006, Actas/Transcript*, p. 87-98.

CAPÍTULO II — Paisagens (não)habitadas: Trabalho de projeto

2. Processos técnicos

Nos pontos que se seguem pretende-se compreender alguns dos processos técnicos que os artistas do passado e do presente desenvolveram e aplicaram na sua criação artística. Sendo que, alguns destes processos técnicos possuem semelhanças com o método e técnica de feitura utilizada para criar as pinturas apresentadas como trabalho prático final deste Trabalho de Projeto.

2.1 *Campos de cor e Action Painting*

Os métodos *campos de cor* e *action painting* pertencem aos movimentos americanos do século XX: Expressionismo Abstrato e à *New York School*.³⁰¹

O termo *campos de cor* foi utilizado para descrever telas de grandes dimensões, dominadas por superfícies planas de cor, a qual apresentaria o mínimo possível de detalhes e texturas. Foi identificada em meados da década de 50, pelo crítico de arte americano Clement Greenberg, que o utilizou para se referir às pinturas que possuíam uma única imagem uniformizada, mas constituída por uma ou mais cores, dos pintores abstratos ao longo de 1950 e 1960.³⁰²

No seu ensaio *Modernist Painting* (1961), Greenberg articula a ideia de que a pintura deveria ser uma autocrítica, dedicando-se somente às suas propriedades inerentes, sendo estas a cor e a superfície com ausência de relevo. Neste ensaio, Greenberg declarou que «O Modernismo usa a arte para chamar a atenção para a arte»,³⁰³ e nos seus apontamentos deste período, coloca os “campos de cor” entre a representação de figuras não moduladas de Manet até às grandes telas abstratas de Mark Rothko (1913-1970) e de Barnett Newman (1905-1970).³⁰⁴

A noção de *campos de cor* implica que a única resposta significativa à Pintura seria uma resposta ótica. A Pintura com temas ou ilusões era assim proibida.³⁰⁵

³⁰¹ WAINWRIGHT, Lisa S. — Colour-field painting [Em linha]. [Consult. 15 Novembro 2016]. In *Encyclopaedia Britannica, Inc.* Disponível em: <https://www.britannica.com/art/colour-field-painting>

³⁰² WAINWRIGHT, Lisa S. — *Ob. cit.*

³⁰³ Idem, *ibidem*.

³⁰⁴ Idem, *ibidem*.

³⁰⁵ Idem, *ibidem*.

Para Greenberg, os artistas que seguiam esta sua direção formalista seriam: as telas literalmente ensopadas em pigmento e que criavam *campos de cor* amorfos de Helen Frankenthal (1928-2011); inspirado por Frankenthal, Morris Louis (1912-1962) que no final da década de 1950 além de começar a ensopar as suas telas, quis eliminar as marcas das pinceladas, espalhando linhas viscosas sobre as telas de forma a criar o efeito do arco-íris; e, Kenneth Noland (1924-2010), que utilizou a forma banal dos alvos para examinar as diferentes matizes e valores das cores planas.³⁰⁶



Fig. 33 — Clyfford Still.
1953, 1953
Óleo s/ tela, 235,9 x 174 cm.
Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artists/clyfford-still-2001>

Além dos pintores acima referidos, podemos também considerar os pintores americanos Clifford Still (1904-1980), Alma Thomas (1891-1978) e Sam Gilliam (1933), entre outros. Em Inglaterra, este movimento desenvolveu-se na década de 1960, pelos pintores Robyn Denny (1930-2014), John Hoyland (1934-2011) e Richard Smith (1931-2016).³⁰⁷

O termo *campos de cor* difere do Expressionismo Abstrato pois, estes pintores eliminaram da sua Pintura o conteúdo emocional, mítico ou religioso, e a aplicação gestual do movimento inicial.³⁰⁸

Em 1964, Greenberg organizou uma exposição com trinta e um artistas desta corrente artística, no Los Angeles County Museum of Art (Los Angeles), com o título *Post-Painterly*

³⁰⁶ Idem, *ibidem*.

³⁰⁷ Tate — Colour-field painting [Em linha]. [Consult. 16 Novembro 2016]. In *Online resources*. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/colour-field-painting>

³⁰⁸ Tate — *Ob. cit.*

Abstraction, um termo por vezes utilizado para descrever a arte da geração de 1960 e os seus sucessores.³⁰⁹

A *action painting* é uma pintura direta, instintiva e altamente dinâmica, que envolve a aplicação espontânea de pinceladas vigorosas e varridas, através do *dripping* ou de tinta espalhada na tela.³¹⁰



Fig. 34 — Willem De Kooning
Women Singing II, 1966
Óleo s/ papel s/ tela, 91,4 x 61 cm
Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artists/willem-de-kooning-1433>

Este termo foi criado pelo crítico de arte americano Harold Rosenberg, no seu artigo *The american action painters*, para a *Artnews* (Dezembro 1952)³¹¹ para caraterizar o grupo de Expressionistas Abstratos americanos que utilizaram o método a partir de 1950. Os pintores que utilizaram este método foram Jackson Pollock (1912-1956), Willem de Kooning (1904-1997), Franz Kline (1910-1962), Arshile Gorky (1904-1948), Bradley Walter Tomlin (1899-1953) e Jack Tworckov (1900-1982).³¹²

As suas pinturas refletem a influência das técnicas “automáticas” desenvolvidas pelos surrealistas na Europa nos anos de 1920 e 1930. A abordagem dos pintores americanos era sobretudo concebida de forma a dar ao pintor forças criativas instintivas e a revelação direta destas forças ao observador. Neste método o próprio ato de pintar, sendo o momento de

³⁰⁹ Idem, *ibidem*.

³¹⁰ The Editors of Encyclopaedia Britannica — Action painting [Em linha]. [Consult. 16 Novembro 2017]. In *Encyclopaedia Britannica, Inc.* Disponível em: <https://www.britannica.com/art/Action-painting>

³¹¹ Tate — Action painting [Em linha]. [Consult. 16 Novembro 2016]. In *Online Resources*. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/action-painters>

³¹² The Editors of Encyclopaedia Britannica — *Ob. cit.*

interação da criatividade do artista com os seus materiais, era tão significativa como o trabalho final.³¹³

Os trabalhos iniciais de *dripping* de Pollock, criados a partir de 1947, são geralmente reconhecidos por abrirem o caminho para técnicas mais ousadas e gestuais que caracterizam o *action painting*. As pinceladas vigorosas de Konning na série *Woman*, iniciadas em 1950, evoluíram num estilo expressivo e ricamente emotivo.³¹⁴

2.2 Técnicas de Pintura que não envolvem o pincel

O pintor muralista mexicano David Alfaro Siqueiros (1896-1974), foi um dos primeiros pintores a afastar publicamente o pincel, chamando ao pincel «um implemento de cabelo e madeira numa época de aço».³¹⁵ Em 1936, Siqueiros estabeleceu em Nova Iorque, um inovador *workshop* experimental, onde jovens artistas como Pollock se reuniram para derramar, raspar e espalhar pigmentos, incorporando técnicas industriais nas suas práticas artísticas.³¹⁶

Em meados da década de 1950, artistas como Frankenthaler e Yves Klein (1928-1962) continuaram a experimentar as técnicas não convencionais, expandindo o vocabulário da Pintura para incluir gotejamentos, manchas e impressões corporais.³¹⁷



Fig. 35 — Hans Namuth.
Jackson Pollock at work in 1950.
Fonte: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-6-painting-techniques-that-don-t-involve-a-brush>

³¹³ Idem, *ibidem*.

³¹⁴ Idem, *ibidem*.

³¹⁵ GOTTESMAN, Sarah — 6 Painting techniques that don't involve a paintbrush [Em linha]. [Consult. 29 Setembro 2016]. In *Artsy Editorial*. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-6-painting-techniques-that-don-t-involve-a-brush>

³¹⁶ GOTTESMAN, Sarah — *Ob. cit.*

³¹⁷ Idem, *ibidem*.

As técnicas de *splattering* e *dripping* de Pollock, produziram resultados explosivos, capturando a curiosidade do público americano, especialmente depois do fotógrafo e cineasta Hans Namuth ter publicado imagens do artista a trabalhar no seu *atelier* em Long Island. Colocando as telas no chão, Pollock incorporou varas de metal, utensílios de cozinha, toalhas e cabos dos pinceis no seu processo de Pintura. Contudo, raramente tocou com estas ferramentas diretamente na tela. «It doesn't make much difference how the paint is put on as long as something has been said,»³¹⁸ explicou uma vez o artista, «Technique is just a mean of arriving at a statement».³¹⁹ No entanto, apesar de Pollock ser reconhecido por atirar pigmentos ao longo das telas, não foi o primeiro a fazê-lo. Os pintores budistas zen japoneses, por exemplo, experimentaram esta técnica desde o século XV, muito antes de Pollock criar a sua primeira pintura de ação em meados da década de 1940.³²⁰

No seu *workshop* experimental, Siqueiros foi pioneiro no método de *pouring*.³²¹ Esta sua técnica de "pintura acidental" envolvia derramar cores diferentes em cima umas das outras de modo a que a pintura originasse padrões inesperados na superfície da tela.³²²



Fig. 36 — Ernst Haas. *Helen Frankenthaler at work on a large canvas*, 1969.

Fotografia. Fonte: Ernst Haas/Getty Images

Fonte: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-6-painting-techniques-that-don-t-involve-a-brush>

³¹⁸ Idem, *ibidem*.

³¹⁹ Idem, *ibidem*.

³²⁰ Idem, *ibidem*.

³²¹ Tradução: derramamento de tinta diretamente sobre a tela.

³²² Este efeito inspirou a historiadora de arte Sandra Zetina, junto com o físico Roberto Zenit, a recriar o processo de pintura de Siqueiros no laboratório, publicando as suas descobertas em 2015 no ensaio intitulado *A Hydrodynamic Instability Is Used to Create Aesthetically Appealing Patterns in Painting*. GOTTESMAN, Sarah — 6 Painting techniques that don't involve a paintbrush [Em linha]. [Consult. 29 Setembro 2016]. In *Artsy Editorial*. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-6-painting-techniques-that-don-t-involve-a-brush>

Frankenthaler desenvolveu esta técnica em 1952 no seu trabalho *Montanhas e Mar*, para o qual aplicou finas camadas de tinta numa tela. Em vez de se acumular em cima da tela, a tinta manchava a tela; um feito significativo numa época em que os artistas de vanguarda estavam fascinados com a superfície plana da pintura. Mais recentemente, o artista britânico Ian Davenport (1966) derramou linhas de tinta com seringas sobre a tela, deixando as cores se unirem no fundo das suas pinturas abstratas.³²³

Expondo o seu processo artístico ao público, o artista francês Klein produziu em 1960, em forma de performance as suas pinturas *Antropometria* diante do público. As performances de Klein (agora consideradas por muitos como escandalosamente sexistas) apresentavam modelos femininos nus, aos quais o artista chamava de "pincéis humanos", que se rolavam na sua tinta patenteada, *International Klein Blue paint*. As modelos passavam então a criar impressões dos seus corpos em folhas gigantes de papel, que estavam dispostos nas paredes e no chão da galeria. Atrás delas, Klein dirigiu uma orquestra de 10 peças, tocando a *Sinfonia do Silêncio Monótono*, de uma nota, escrita pelo próprio artista. A performance durou 20 minutos, seguido de 20 minutos de silêncio.³²⁴



Fig. 37 — Charles Wilp.

Yves Klein.

Anthropométries de l'époque bleue, Galerie internationale d'art contemporain.

Paris, 9 de Março 1960.

Fonte: Art Resource, NY / Klein, Yves (1928-1962) © ARS, NY. Image courtesy of Dominique Lévy Gallery.

Fonte: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-6-painting-techniques-that-don-t-involve-a-brush>

³²³ GOTTESMAN, Sarah — *Ob. cit.*

³²⁴ Idem, *ibidem*.

Nos anos de 1960 e 1970, o artista americano David Hammons (1943) criou a sua própria série de gravuras corporais, usando esta técnica para comentar as revoltas raciais dos direitos civis nos Estados Unidos da América e da Guerra do Vietnam. Hammons utilizou o seu próprio corpo como um pincel, cobrindo-se com graxa ou margarina antes de pressionar a sua forma sobre uma superfície; depois, Hammons polvilhava pigmentos em pó sobre o suporte, que ficara na gordura e revelaria a imagem.³²⁵

Ao método de Klein e de Hammons podemos chamar de *body printing*.

O ato de *pulling* e *scraping* na pintura é normalmente associado com o expressionista abstrato holandês Willem De Kooning, que conseguia este efeito com uma espátula de paleta, e com o pintor contemporâneo alemão Gerhard Richter (1932), que utiliza frequentemente umas espátulas enormes desenvolvidas por ele próprio. Richter explicou que «with a brush you have control. The paint goes on the brush and you make a mark...With the squeegee you lose control» Richter arrasta, esfrega e raspa camadas de tinta molhada, deixando marcas dos seus movimentos na superfície da tela, repetindo este processo várias vezes, até dar por concluída a Pintura.



Fig. 38 — Frame do filme, *Gerhard Richter Painting, a film by Corinna Belz*.

Fonte: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-6-painting-techniques-that-don-t-involve-a-brush>

O pintor Chuck Close explicou numa entrevista *Artforum* em 1970 “To avoid a painterly brushstroke and surface, I use some pretty devious means, such as razor blades,

³²⁵ Idem, *ibidem*.

electric drills, and airbrushes,”.³²⁶ Close utiliza o aerógrafo (originalmente uma ferramenta de retoque de fotografias que utiliza ar comprimido) para pulverizar tinta sobre a tela, criando graduações suaves que são remissivas das fotografias.³²⁷

Close usou esta técnica para retratar o seu amigo e colega pintor Mark Greenwald (1942) num retrato foto realista de grande escala *Mark* (1978-9). Close utilizou as quatro cores básicas usadas na impressão a cores, azul ciano, magenta, amarelo e preto, recriando o processo de reprodução fotomecânica, usando o aerógrafo para controlar cuidadosamente a camada de tinta. Apesar de Close ser talvez o pintor mais conhecido por usar esta ferramenta industrial, outros pintores como Betty Tompkins (1945) adotaram esta técnica.³²⁸

A artista multimédia Petra Cortright (1986), tal com Hockney também cria pinturas manipuladas digitalmente no computador. Apropriando-se de centenas de imagens encontradas, utiliza o *Photoshop*, para criar novas imagens. Como muitos artistas antes dela, Cortright revelou este método de trabalho não convencional, através de "vídeos de pintura" que decompõem este processo de camadas de imagens. Por sua vez, os próprios vídeos foram exibidos como obras de arte por direito próprio.³²⁹

Se Siqueiros procurou técnicas de Pintura moderna para a era industrial, então Hockney e Cortright atualizaram o médium para a era digital. Removendo a tela, o pincel, e até mesmo a Pintura em si, os artistas continuam a inventar novos métodos que expandem as ideias tradicionais sobre o que é preciso para fazer uma Pintura.³³⁰



Fig. 39 — Chuck Close. *Mark*, 1978–79.

Chuck Close and Pace Gallery, New York. Fonte: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-6-painting-techniques-that-don-t-involve-a-brush>

³²⁶ Idem, *ibidem*.

³²⁷ Idem, *ibidem*.

³²⁸ Idem, *ibidem*.

³²⁹ Idem, *ibidem*.

³³⁰ Idem, *ibidem*.

2.3 Not Rothko Not Richter

2.3.1 Mark Rothko

Mark Rothko (1903-1970), foi um proeminente defensor da liberdade de expressão dos artistas. Apesar de ser considerado um elemento chave do Expressionismo Abstrato, Rothko rejeitou este termo, insistindo no conceito de «uma experiência consumada entre a imagem e o observador».³³¹

Apesar de inicialmente ter pintado quadros figurativos, Rothko ficou conhecido pelas suas pinturas abstratas que consistiam em formas de cores tais como, vermelho, amarelo, ocre, castanho, preto e verde. Apesar dos seus quadros serem compostos por formas de cores brilhantes e pulsantes, Rothko afirmou que não tinha removido a figura humana, mas sim colocado sinais e formas em seu lugar. Para Rothko, estas intensas formas de cor continham toda a tragédia da condição humana. Rothko acreditava que: «A picture lives by companionship, expanding and quickening in the eyes of the sensitive observer.»³³²



Fig. 40 — Mark Rothko.
Nº13, (*White, red on yellow*), 1958.
Óleo, acrílico e pigmento em pó s/ tela, 241,9 × 206,7 cm
Metropolitan Museum, Nova Iorque.
Fonte:
<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/484362>

A carreira de 45 anos de Rothko pode ser dividida em quatro períodos: os anos realistas de 1924 a 1940; os anos surrealistas de 1940 a 1946; os anos de transição de 1946 a 1949; e, os anos clássicos de 1949 a 1970. Durante os dois primeiros períodos Rothko pintou Paisagens,

³³¹ BALL-TESHUVA, Jacob — *Rothko*. p. 6.

³³² BALL-TESHUVA, Jacob — *Ob. cit.*, p.6.

interiores, cenas da cidade, naturezas-mortas e as pinturas do metro de Nova Iorque que tanto influenciaram o seu desenvolvimento posterior. Durante o seu período de transição para as pinturas abstratas puras, criou as chamadas *multiforms*, que iriam evoluir para a sua obra mais famosa do período clássico com os seus campos retangulares de cor enublados.³³³

Para Rothko os quadros que ficaram sinónimo do seu nome, iam para além da abstração pura. Rothko, para quem «as experiências trágicas eram a única fonte dos livros de arte»,³³⁴ tentava fazer com que as suas pinturas fossem experiências de tragédia e êxtase, como a condição básica de existência. O objetivo final do seu trabalho era expressar a essência do drama humano universal.³³⁵

O ano de 1946 foi um ano de mudança na carreira artística de Rothko, pois foi neste ano que criou um conjunto de pinturas, as *multiforms*. Rothko começou por deixar para trás os temas das suas pinturas anteriores, a favor de uma linguagem mais ligada à forma e mais pictural. As suas figuras do passado, deram origem a múltiplas formas coloridas desfocadas, com uma falta de permanência ou profundidade, que pareciam crescer organicamente de dentro da própria pintura. Rothko dava a estas formas, campos de transparência e brilho, através da aplicação de finas camadas de tinta. Chamava a estas formas «organisms ... with the passion for self-expression»,³³⁶ Rothko transferia de alguma maneira a força da vida para os objetos nas suas pinturas:

I will say without reservations that from my view there can be no abstractions, any shape or area which [lacks] the pulsating concreteness of real flesh and bones. Its vulnerability to pleasure or pain is nothing at all. Any picture which does not provide the environment which the breath of life can be drawn does not interest me.³³⁷

Estas novas pinturas já não possuíam títulos descritivos ou molduras, somente números e datas. No entanto, alguns dos seus *dealers* faziam coincidir o nome da cor predominante no quadro com o título.³³⁸

A partir de 1946 e até 1956, Rothko pintou quase exclusivamente a óleo, utilizando formatos verticais, onde os tamanhos por vezes excediam os 300 cm. A dimensão dos seus quadros deve-se ao facto de que Rothko pretendia que o observador se sentisse dentro do

³³³ Idem, *ibidem*. p.17.

³³⁴ Idem, *ibidem*. p. 17.

³³⁵ Idem, *ibidem*. p. 17.

³³⁶ Idem, *ibidem*. p. 45.

³³⁷ Idem, *ibidem*. p. 45.

³³⁸ Idem, *ibidem*. p. 45.

próprio quadro. Rothko considerava que a distância ideal para um observador se colocar diante de um quadro seu era de 45 cm e explica porquê:

I paint very large pictures. I realize that historically the function of painting large pictures is painting something very grandiose and pompous. The reason I paint them, however — I think it applies to other painters I know — is precisely because I want to be very intimate and human. To paint a small picture is to place yourself outside your experience, to look upon an experience as a stereopticon view or with a reducing glass. However, you paint the larger picture, you are in it. It isn't something you command.³³⁹



Fig. 41 — Mark Rothko.
Multiforms, 1948.
Óleo s/ tela, 155 x 118,7 cm.
National Gallery Australia
Fonte: <https://nga.gov.au/international/catalogue/Detail.cfm?IRN=110509>

Desta forma, o observador deveria sentir-se a afogar nos campos de cor do quadro, experienciar o seu movimento e a ausência de limites; sentindo um espanto sem compreender porquê, em conjunto com a liberdade de romper com os limites da experiência humana.³⁴⁰ Este sentimento experimentou-se ao observar as pinturas *The Seagram Murals* (1958), na visita à exposição permanente da Tate Modern (Londres).

No início de 1958 foi encomendado a Rothko um conjunto de murais para o restaurante exclusivo do Four Seasons no Edifício Seagram (Nova Iorque), projetado por Mies van der Rohe e Philip Johnson. Rothko pretendia criar um ambiente duradouro para os seus murais, contudo devido às características destes, surgiram dúvidas sobre a adequação dos murais como decoração do restaurante; numa última análise Rothko desistiu do local. Em meados da década

³³⁹ Idem, *ibidem*. p. 46.

³⁴⁰ Idem, *ibidem*. p.45.

de 1960, Norman Reid, diretor da Tate Gallery (Londres), contactou Rothko sobre a possibilidade de ampliar a sua representação na Coleção da Tate, à qual Rothko respondeu sugerindo alguns dos murais *Seagram*, contudo teriam que ser exibidos num ambiente imersivo.³⁴¹

Na sua retrospectiva em 1961 na Whitechapel Art Gallery (Londres), Rothko pediu que os murais fossem pendurados no alto, pois era como estes eram pintados no *atelier* e sobre um fundo de cor quente. Esta é a forma como os murais são exibidos atualmente na Tate Modern (Londres).³⁴²



Fig. 42 — Mark Rothko. *The Seagram Murals* (1958).
Tate Modern. Fonte: Coleção da autora.

Rothko deliberadamente negou que a cor não lhe interessava, mas, no entanto, era o seu principal meio de expressão. Para Rothko a cor era um mero instrumento e a espacialidade da cor possuía poderes místicos, que se transportavam ao observador. A partir de 1957 Rothko teve tendência a utilizar uma paleta de tons mais escuros e menos brilhantes, trocando o amarelo, o ocre e o vermelho pelo castanho, o cinzento, o azul escuro e o preto.³⁴³

³⁴¹ TATE — *The Seagram murals between New York and London*. [Em linha]. [Consult. 18 Maio 2017]. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/rothko/room-guide/room-1-seagram-murals-between-new-york-and-london>

³⁴² TATE — *Ob. cit.*

³⁴³ BALL-TESHUVA, Jacob — *Ob. cit.*, p.57.

2.3.2 Gerhard Richter

Gerhard Richter (1932) é um artista visual alemão, que produz desde pinturas foto realistas a pinturas abstratas, fotografia e peças em vidro. Devido às várias vertentes do seu percurso artístico, Richter segue o exemplo de Pablo Picasso (1881-973) e Jean Arp (1886-1966), acreditando que um artista pode ter mais de um estilo artístico.³⁴⁴

Depois de emigrar, em 1961, de Dresden, na Alemanha Oriental, para Düsseldorf, na Alemanha Ocidental (onde estudou na academia de arte da cidade), Richter começou a fazer pinturas a partir de fotografias, uma prática que continuou a desenvolver ao lado das suas obras mais abstratas.³⁴⁵

A partir de meados da década de 1980, tal como se analisou no ponto 2.1.2, Richter começou a usar uma régua longa de madeira com borracha na sua extremidade, à qual chama de *squeegee* para esfregar e raspar a tinta que aplica em grandes pinceladas nas suas telas. Esta ação espalha a tinta sobre a superfície, integrando as várias cores entre si. Um dos vários efeitos do uso do *squeegee* é o de criar uma desfocagem de uma área de cor noutra, semelhante ao borrão das pinturas iniciais de Richter. O observador tem uma sensação de olhar para uma imagem desfocada, desesperadamente indecifrável.³⁴⁶

Na década de 1990, Richter começou a passar o seu *squeegee* de cima para baixo da tela de uma forma ordenada para produzir colunas verticais que assumem a aparência de uma parede de tábuas. A este grupo de pinturas intitulou de *Abstraktes Bild*. Os títulos destas pinturas oferecem pouca indicação de potenciais significados, visto que, o número que coloca em cada Pintura refere-se à posição da Pintura dentro da *lista de trabalho* da sua produção artística, que Richter então mantém por ordem cronológica desde 1963.³⁴⁷

Optou-se por descrever o conjunto de pinturas que constituem a obra *Cage (1) -(6)* (2006) visto que, estas pinturas foram observadas na visita à exposição permanente do museu Tate Modern (Londres).

Judith Wilkinson descreve este conjunto da seguinte forma:

Cage (1) - (6) (2006) é um conjunto de seis pinturas abstratas quadradas de grandes dimensões (...). Três das telas medem 290 x 290 cm, enquanto as outras três são ligeiramente maiores

³⁴⁴ Tate — *Gerhard Richter born 1932* [Em linha]. [Consult. 18 Maio 2017]. In <http://www.tate.org.uk/art/artists/gerhard-richter-1841>

³⁴⁵ Tate — *Gerhard Richter: Abstract Painting (809-3) 1994* [Em linha]. [Consult. 18 Maio 2017]. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/richter-abstract-painting-809-3-ar00027>

³⁴⁶ Tate — *Ob. cit.*

³⁴⁷ APPLI, Jo — *Gerard Richter: Abstract Painting (726)* [Em linha]. [Consult. 18 Maio 2017]. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/richter-abstract-painting-726-t06600>

com 300 x 300 cm cada. Todas as pinturas têm uma superfície espessa de tinta, áspera e de aparência texturada. Estas são compostas por uma progressão de riscas horizontais e verticais e uma série de arranhões multidirecionais que são raspados na superfície pintada. Em áreas específicas das pinturas, as camadas superiores de tinta foram removidas e várias subcamadas de cor expostas. Em cada pintura, as camadas de cores, a composição das riscas e as marcas são diferentes. *Cage (1)* é predominantemente de cor verde limão, com uma ampla risca verde-garrafa que corre horizontalmente pela parte superior da composição e na extremidade direita da pintura encontra-se uma larga risca vertical composta principalmente por branco, mas também contendo amarelo e verde. A *Cage (2)* é em grande parte cinzento pálido, branco e verde limão, com pequenas áreas expostas de vermelho brilhante e cinzento carvão. A *Cage (3)* é composta por múltiplas marcas de riscos e recortes e, é na sua maioria, cinzento claro e branco, com pequenos remendos de verde limão, verde-garrafa, cinzento escuro, azul e vermelho. *Cage (4)* tem várias subcamadas de pintura exposta, enquanto *Cage (5)* é predominantemente cinzenta com branco, vermelho, amarelo pálido e uma pequena quantidade de preto. *Cage (6)* é a mais variada na sua gama de cores subjacentes expostas, mas a composição geral é principalmente verde, branco, amarelo, preto e azul. As pinturas foram projetadas para serem penduradas em conjunto num espaço grande.³⁴⁸

De acordo com Wilkinson, Richter fez estas pinturas no seu *atelier* de Colónia em 2006. O historiador e curador de arte Robert Storr documentou o processo de conceção e execução destas pinturas num detalhado registo fotográfico e textual: «Não se encontram muitas marcas do pincel»³⁴⁹ nas pinturas, observa Storr, e acrescenta que «o *sequeege* é o principal protagonista».³⁵⁰ Storr aceita o uso do *sequeege* por Richter e os "esfregaços" resultantes da utilização deste, como a contribuição mais inovadora do artista para a História da Pintura. Storr observa que as grandes espátulas têm uma borda flexível e clara, permitindo que Richter observe o que está acontecendo de ambos os lados da *sequeege* enquanto a move através da superfície da Pintura distribuindo uma grande quantidade de tinta inicialmente aplicada. Storr continua:

Depending on the quantity, consistency, and placement of the paint and the degree of pressure employed, the oily material will stick to, and for the most part conceal the layer beneath with a uniform smoothness, mix with the preceding layer causing streaks and blooming chromatic tonal fusions, fail to stick and leave little cavities and canyons.³⁵¹

O conjunto de pinturas *Cage* é intitulado em homenagem ao compositor minimalista e experimental americano John Cage, que Richter muito admirava e cuja música o artista ouviu

³⁴⁸ WILLKINSON, Judith — *Cage (1) -(6)* [Em linha]. [Consult. 18 Maio 2017]. Disponível em:

Infile:///Users/laurarebello/Documents/Mestrado/Teórico/Leitura/‘Cage%20(1)%20-%20(6)’,%20Gerhard%20Richter,%202006%20%7C%20Tate.webarchive

³⁴⁹ STORR, Robert — *Cage: Six Paintings by Gerhard Richter*. In: WILLKINSON, Judith — *Cage (1) -(6)* [Em linha].

[Consult. 18 Maio 2017]. Disponível em:

Infile:///Users/laurarebello/Documents/Mestrado/Teórico/Leitura/‘Cage%20(1)%20-%20(6)’,%20Gerhard%20Richter,%202006%20%7C%20Tate.webarchive

³⁵⁰ STORR, Robert — *Ob. cit.*

³⁵¹ Idem, *ibidem*.

durante o período em que fez estas pinturas em 2006. Richter encontrou-se pela primeira vez com John Cage na década de 1960 numa *performance* apresentada pelo compositor na Academia de Düsseldorf, onde Richter então estudava. John Cage apresentou uma peça em que escrevia com um microfone anexado a uma caneta para que o som do arranhão da caneta movendo-se através da superfície do papel fosse transmitido.³⁵²



Fig. 43 — Gerhard Richter. Vista da exposição *Cage (1)-(6)*, 2006. Óleo s/ tela. Várias dimensões. Tate Modern. Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/richter-cage-1-6-102818>

Numa entrevista com o curador Hans Ulrich Obrist em 2006, Richter falou sobre as pinturas *Cage* e o significado permanente dos conceitos de disciplina, acaso e coincidência de John Cage para as suas obras. O acaso e a sorte desempenham um papel definitivo na Pintura abstrata de Richter, explicou:

Despite all my technical experience, I cannot always exactly foresee what will happen when I apply or remove large amounts of paint with the scraper. Surprises emerge, disappointing ones, pleasant ones, which in any case represent changes to the painting – changes that I have to process first in my mind before I can continue.³⁵³

Storr observa que, o que Richter e Cage partilham, «a disposição de abandonar certos tipos de controle para que outras coisas aconteçam».³⁵⁴ No entanto, Richter observou que as

³⁵² Idem, *ibidem*.

³⁵³ Idem, *ibidem*.

³⁵⁴ Idem, *ibidem*.

coincidências só se tornam úteis nas suas pinturas quando estas, como ele descreve, são «‘eliminated’, ‘allowed’, ‘emphasized’ or ‘brought into a particular form’».³⁵⁵

As pinturas de *Cage* foram exibidas pela primeira vez na 52ª Bienal de Veneza, em 2007, numa exposição com curadoria de Storr intitulada *Think with the Senses – Feel with the Mind: Art in the Present Tense*.



Fig. 44 — Gerhard Richter. Vista da exposição *Cage (1)-(6)*, 2006. Óleo s/ tela. Várias dimensões. Tate Modern. Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/richter-cage-1-6-l02818>

2.4 Processo conceptual e técnico da prática artística

2.4.1 Processo conceptual: A percepção da Paisagem

Ao observar a Paisagem, quer seja em caminhadas, em viagens, mais fora do vulgar em passeios a cavalo ou mesmo quando paramos para a observar, apercebemo-nos que apesar de sabermos que as Paisagens mudam ao longo do ano, mudam também ao longo dos dias, nem que seja por ser um dia mais soalheiro ou um dia cinzento de Inverno. O que aqui se pretende dizer é que quando a luz do dia muda, a Paisagem também muda.

Ao longo das estações do ano, a Paisagem que me rodeia, desponta como campos verdejantes de searas a nascer ou já em fase de floração, ou quando chega o Verão, os campos passam aos diferentes tons de amarelos. No Inverno os amarelos dão lugar aos verdes escuros,

³⁵⁵ WILLKINSON, Judith — *Ob. cit.*

devido ao excesso de água na terra, que proporciona a esta última, novos e diferentes tons de castanho. Encontro-me rodeada por uma barragem, onde as cores são sempre as mesmas, e por um rio que corre durante o Inverno. No entanto, no Verão a comporta é fechada e as cores mudam totalmente, aparecem os tons mortos da falta de água. Contudo, estas terras são plantadas, com milho ou com erva do Sudão e, no espaço de um mês, voltamos a encontrar as cores da Primavera. No fim do Verão o ciclo repete-se, o milho e o restolho da erva voltam aos amarelos, e posteriormente o rio retorna a correr; os azuis e os verdes regressam.

Esta é a minha percepção de Paisagem, ou seja, a Paisagem que observo e que vivo é a Paisagem rural e é esta que se reflete maioritariamente na prática artística. No entanto, ao vivermos numa cidade, como por exemplo Lisboa, tal como descreve Adriane Wachter no artigo *Percepção da Paisagem* «a justaposição de prédios, a linha que se forma com a junção destes prédios lado a lado, (...) a vida citadina, a relação de habitante por metro quadrado(...)»³⁵⁶, penso que o resultado da prática artística seria muito diferente, apesar de que em Lisboa também encontramos a linha do horizonte. Dou o exemplo de Lisboa por ser a cidade onde cresci, e daí ser aquela que mais visito e memórias tenho.

Adriane Wachter descreve a Paisagem rural da seguinte forma:

a paisagem rural tem para mim algo de misterioso, solidário, intocado, pois, mesmo com a interferência da mão humana, ela conserva algo próprio dela; não sei se poderia nomear isto de beleza, ou imensidão que ela abarca, indício que possa me causar deslumbramento. Percebo o céu mais colorido, com maior visibilidade, mesmo à noite quando as estrelas invadem o céu e que mais frios os dias, mais as percebemos, que já na paisagem urbana não se nota tanto pela poluição advinda dos carros, e a interferência dos prédios e a luz artificial da iluminação pública.³⁵⁷

Concorda esta descrição e sentimento de Wachter, com aquilo que penso e sinto em relação à Paisagem rural e às diferenças desta para com a Paisagem urbana.

No mesmo artigo, Adriane Wachter, dá o exemplo de um outro ponto de vista de percepção da Paisagem: o de um grupo de artistas viajantes que foram ao Brasil com a Missão Artística Francesa em 1816. De acordo com Wachter: «Estes artistas documentaram grande parte da natureza brasileira que era desconhecida até então. O modo de perceber esta natureza exótica foi muito particular, ou seja, continha o gosto europeu artístico que foi transportado para este país.»³⁵⁸, isto é, para o Brasil. Outros exemplos de artistas viajantes, é o do alemão

³⁵⁶ WACHTER, Adriane — *A Percepção da Paisagem*, [Em linha]. [Consult. 10 Maio 2014]. Disponível em: periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/.../1569

³⁵⁷ WACHTER, Adriane — *Ob. cit.*

³⁵⁸ Idem, *ibidem*.

Albert Bierstadt, que se dedicou a pintar a descoberta e exploração do Oeste Americano; os quadros de Bierstadt são caracterizados por terem grandes dimensões, e pela combinação peculiar de fantasia com realismo. Um outro artista viajante foi Eugene Boudin, que percorreu a França, Bélgica e Holanda, para pintar marinhas.³⁵⁹

O hábito de desenhar ou de pintar as Paisagens durante as viagens não foi, nem é, só dos artistas viajantes. Wachter, cita Valeria Salgueiro, «a viagem por prazer iniciou-se já no final do século XVII, mas foi só no século XVIII que a prática se tornou essencial na vida dos ingleses de posses, prosseguindo por todo o século XVIII.»³⁶⁰ Adriane Wachter, explica, que nestas viagens a única maneira de guardar um registo dos sítios visitados era através do desenho e da pintura, pois a máquina fotográfica ainda não tinha sido inventada.

Parar para observar a Paisagem, na vida citadina é um privilégio que poucas pessoas têm. É preciso parar para ver, observar, perceber e finalmente sentir, e nos dias de hoje a falta de tempo é uma das principais razões para tão poucas pessoas o poderem fazer. Contudo, a percepção da Paisagem, segundo Wachter, «muda conforme vários fatores estabelecidos pela sociedade da época, transformações do meio artístico, seja de gosto, técnico ou conceitual e percebe-se que na contemporaneidade ela pode englobar mais fatores, como o ambiental, audiovisual culminando nas diferentes maneiras de representá-la.»³⁶¹

2.4.2 Processo Técnico

A Pintura, tal como o Desenho, possui uma característica autónoma para o artista contemporâneo, que nem todas as vertentes artísticas contemporâneas possuem. Ou seja, a Pintura tem um lado de singularidade, que as outras disciplinas, tal como o Vídeo ou a Escultura não possuem; isto porque, estão muitas vezes dependentes de ajuda externa para a criação do objeto artístico. Neste sentido, o pintor pode desenvolver o seu trabalho de uma forma mais independente.

Pinto porque paro. O ato de pintar obriga-me a parar, como a meditação nos obriga a parar o cérebro e a não pensar em mais nada. É o que me acontece quando pinto.

Enquanto pinto não penso muito, coloco a tinta saída diretamente da lata, espalho-a, perdendo o controle da interação que acontece entre as cores no suporte. Apesar de saber quais as cores iniciais que pretendo usar, o resultado final é sempre fruto do acaso. Marcia Hafif

³⁵⁹ Idem, *ibidem*.

³⁶⁰ Idem, *ibidem*.

³⁶¹ Idem, *ibidem*.

define o ato de pintar:

Para que o ato de pintar seja considerado um ato de pensamento temos de incluir, juntamente com o pensamento racional, um tipo de pensamento que não é verbal, um tipo de pensamento mais próximo de um estado de espírito. (...) este estado em que nada de definido é pensado, planeado, perseguido, desejado ou esperado, que não tem uma direção especial e, no entanto, sabe que é capaz tanto do possível como do impossível, está tão seguro do seu poder...e no fundo não tem sentido nem ego...³⁶²

Tal como define Marcia Hafif, apesar de ter um pensamento racional, quando pinto, procuro um pensamento não verbal, mais perto de um estado de espírito. No início, começo por aplicar a cor pura no suporte, é um pensamento racional; depois espalho a tinta sem planear ou esperar um resultado, deixando que as imagens que tenho guardadas na memória apareçam na superfície pictórica. Este processo é similar ao de João Queiroz no que diz respeito ao facto de este artista, tal como Óscar Faria explicou, já não necessitar da Paisagem durante o processo de factura, visto que a Paisagem traduzida pela Pintura surge como uma memória, ou seja, a Paisagem passa a fazer parte da vivência física e espiritual.

Pretendo transmitir a importância da vivência e da experiência com o meio ambiente que habito. Sendo a linha do horizonte o começo da prática artística, as cores do céu, o relevo e textura da Paisagem, e a forma como estes se relacionam e mudam ao longo do dia, espero serem tudo aspetos vividos e reconhecíveis na prática artística.

No catálogo da exposição *Paisagens no Singular*, Miguel Wandschneider e Nuno Faria, expõem o trabalho de Álvaro Lapa da seguinte forma:

não fazia quadros, mas sim exposições, ou seja, séries. Com efeito, a sua obra constitui-se como uma sucessão de séries narrativas interligadas através de elementos estruturais e de um vocabulário de formas que transitam entre diferentes quadros e entre diferentes séries. (...) cada série define-se internamente a partir da repetição e de variações em torno de um reportório reduzido de temas, estruturas e formas.³⁶³

Tal como Álvaro Lapa, esta prática artística organiza-se por conjuntos ou séries.

Em relação a um reportório reduzido de temas, estruturas e formas: ao longo do percurso de desenvolvimento do processo criativo, a Paisagem poderá deixar de ser o tema principal, contudo, se acrescentarmos o tema Natureza ao de Paisagem, pensa-se que compreendem uma base sólida para o trabalho artístico. Deste modo, o reportório de estruturas e formas não será reduzido visto que, tanto na Paisagem como na Natureza as estrutura e formas

³⁶² HERRIGCL, Eugene — *Art in the Art of Archery*, p. 41.

³⁶³ WANDSCHNEIDER, Miguel; FARIA, Nuno — Álvaro Lapa. In: *Paisagens no Singular*, p. 32.

são praticamente infinitas.

Márcia Hafif subdivide a Pintura contemporânea em quatro categorias:

em vez de aceitar a simples dualidade habitual entre realismo e abstração, devemos subdividir a pintura contemporânea em pelo menos quatro categorias diferentes: 1. Representação da natureza; 2. Abstração a partir da natureza; 3. Abstração sem referência à natureza; e, finalmente, 4. O tipo de pintura de que tenho vindo a falar – categoria para a qual não existe termo minimamente satisfatório.³⁶⁴

Ao pintar relembro Paisagens da memória, quer pela interpretação da realidade que me rodeia, quer a partir da nostalgia com que recordo os elementos naturais da Ilha da Madeira. Estas Paisagens enquadram-se na segunda categoria apresentada por Marcia Hafif: abstração a partir da Natureza. Por conseguinte, tal como Delfim Sardo explica da obra de João Queiroz, estas Paisagens que pinto deixam de ser Paisagens a partir de lugares, todavia com sugestões de fragmentos da Natureza.



Fig. 45 — Laura Rebelo, *Sem título*, 2017. Esmalte s/ pano cru preparado, 120 x 90 cm.

Atualmente, alguns pintores contemporâneos regressam a técnicas do período moderno ou mesmo posterior para produzirem as suas obras. Delfim Sardo, intitula esta ação dos

³⁶⁴ HAFIF, Marcia — De Bem com a Pintura, Art in America. In: *Pintura redux desenvolvimento na ultima década*. p. 11.

pintores como uma *Revisão da História*, explicando que se trata «de uma reconstrução de métodos e procedimentos, por vezes mesmo ligados a momentos da prática da representação pictural, que é sintomática de uma capacidade de voltar a questões que julgávamos arredadas da arte contemporânea e que aqui regressam, como a qualidade pictórica ou virtuosismo.»³⁶⁵

No ponto 2.1. e 2.2. deste capítulo analisou-se o movimento artístico *campos de cor*, pois apesar de considerar o resultado do processo artístico Paisagem abstrata, pode ser simplesmente observada como um *campo de cor*. E, o movimento *action painting*, porque na prática artística utiliza espátulas industriais em vez do tradicional pincel; sendo o resultado final a interação das diferentes cores aplicadas no suporte, tal como em *action painting*.

Escolheu-se no ponto 1.4 do capítulo I, compreender o processo criativo e a obra de três pintores de Paisagem contemporâneos: David Hockney, Michael Biberstein e João Queiroz. Escolhi-os por me identificar com características do processo criativo ou da vivência de cada um.

Com David Hockney, apesar do seu trabalho ser figurativo e a prática artística quase abstrata, identifico-me com o seu regresso a Yorkshire, ou seja, com o pintar de algo que voltou a fazer parte do seu dia-a-dia, onde se sente confortável e que conhece palmo-a-palmo. Além destes motivos, identifico-me com as cores que utiliza, atrevendo-me a dizer que são saturadas, muito vivas e brilhantes, fazendo com que por vezes o observador não as considere reais e não as reconheça na Paisagem; mas, como se imagina acontecer com Hockney, muitas vezes observo a Paisagem com esses tons quase irreais; e, tal como para Hockney, é sempre um desafio maior pintar Paisagens mais familiares e modestas, sobretudo na procura da cor idêntica à que a Natureza nos exhibe.

Em Michael Biberstein, encontram-se semelhanças na sua vivência num moinho alentejano. Na questão de ser alguém de fora que escolhe, como eu escolhi a paz do Alentejo para viver e trabalhar. Gostava de conseguir chegar na minha prática artística ao sublime de Biberstein.

Sendo prática artística realizada a partir de apontamentos, fotografias e principalmente de memória, análoga à prática artística de João Queiroz, as Paisagens que pinto, deixam de ser Paisagens a partir de lugares, todavia com sugestões da Natureza.

O processo artístico aqui apresentado é semelhante ao deste pintor no que diz respeito à primeira etapa do processo artístico, ou seja, há encontro inicial com a Natureza; e, à última fase, ao produzir pinturas de memória.

³⁶⁵ SARDO, Delfim — Revisão da História. In *Pintura redux desenvolvimento na última década*. p. 8

Para uma eficaz observação e compreensão da prática artística que aqui se explana, considerou-se conveniente apresentar a obra de Mark Rothko e de Gerhard Richter, pois a Pintura final é por vezes comparado com a obra de Rothko e/ou Richter. Apesar de poderem existir semelhanças neste resultado, a nível conceptual não considero que existiam nenhuma. Rothko pretendia com a sua Pintura expressar a essência do drama humano universal,³⁶⁶ e na minha prática artística, pretende-se expressar a vivência com o meio natural. A técnica utilizada apresenta semelhanças com a utilização do *sequeege* de Richter, o espalhar inconsciente da tinta e o acaso no resultado final. No entanto, o resultado final de Richter é uma Pintura abstrata e na minha prática artística há sempre uma Paisagem na memória e um vislumbre da mesma.

A questão principal que se coloca a qualquer artista, seja pintor ou escultor ou de qualquer outra vertente artística, é o que pintar ou o que esculpir. Robert Ryman coloca a questão: «O problema fundamental é o que fazer com a tinta. Aquilo que for feito com a tinta é a essência da pintura. Não estou a falar dos processos técnicos de pintar, que são importantes em si, mas sim da visão da pintura. Este “ver” pode ser tão complexo que torna infinitas as possibilidades da pintura.»³⁶⁷

Foi o horizonte, aliás a linha do horizonte, que proporcionou a resposta ao que pintar. Em 2012, comecei por pintar a linha do horizonte numa escala de pequenas dimensões, em óleo sobre papel, com a técnica de monotípia. Esta técnica consiste em pintar sobre um vidro e, posteriormente, antes da tinta secar imprimir ou decalcar sobre papel.

Em 2013, experimentei o mesmo tema e a mesma técnica em maiores dimensões, experimentando substituir o óleo por esmalte. No entanto o esmalte, apesar de funcionar, é mais pesado que o óleo para trabalhar sobre o papel. Questionei-me porque não trabalhar diretamente sobre o suporte e eliminar a fase do vidro. Tal como Ryman explica: «Nunca se trata daquilo que se pinta, mas sempre da forma como se pinta. O “como” do processo de pintar é, em última análise, aquilo que faz o quadro — o “produto”».³⁶⁸ Experimentei vários suportes, continuando a utilizar o esmalte e optei pelo pano cru preparado com uma base de cola de madeira (cola branca), pigmento branco e água.

³⁶⁶ BALL-TESHUVA, Jacob — *Ob. cit.*, p. 17.

³⁶⁷ RYMAN, Robert — Catálogo Fundamental Painting, Stedelijk Museum. In *Pintura redux desenvolvimento na ultima década* p. 61.

³⁶⁸ RYMAN, Robert — Catálogo de Whitechapel Art Gallery. In: *Pintura redux desenvolvimento na ultima década*. p. 61.



Fig. 46 — Laura Rebelo, *Sem título*, 2012. Óleo s/ papel, 35 x 25 cm.



Fig. 47 — Laura Rebelo, *Sem título*, 2012. Óleo s/ papel, 35 x 25 cm.

Com esta técnica pintei um conjunto de quatro pinturas de grandes dimensões intituladas *Em torno de mim*, em esmalte sobre pano cru preparado. Por serem linhas do horizonte, estas obras possuíam um formato panorâmico, convidando à leitura na horizontal, como as fotografias panorâmicas ou as pinturas do Grand Canyon do David Hockney.



Fig. 48 — Laura Rebelo, *Sexta-feira, 18 de Novembro de 2013*, 2013. Esmalte s/ pano cru preparado, 360 x 50 cm.

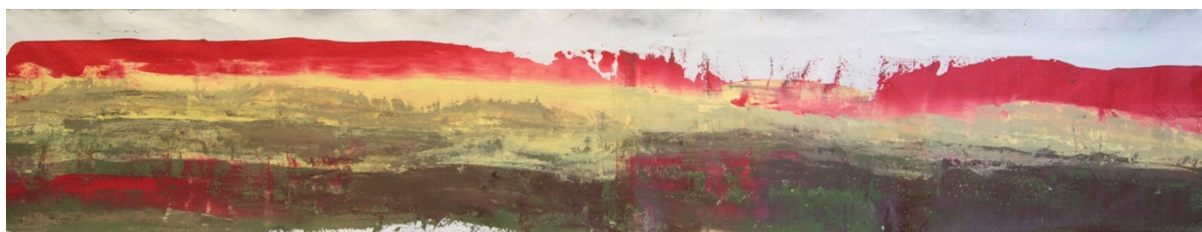


Fig. 49 — Laura Rebelo, *Vermelhou à paixão*, 2013. Esmalte s/ pano cru preparado, 360 x 50 cm.

Em 2014, troquei a linha do horizonte, por Paisagens rurais alentejanas, alterando o formato do suporte de panorâmico para retangular. Pinte um conjunto de cinco pinturas intituladas *Em torno de mim II*. Durante 2015, 2016 e 2017 mantive este processo.

A prática artística exibida como parte prática deste Trabalho de Projeto apresenta-se em dois momentos diferentes que se complementam.

O primeiro momento consiste num conjunto pinturas, apresentadas na exposição *Paisagem (não)habitadas*, no Museu Casa da Luz (Funchal). Estas pinturas divagam entre memórias do Alentejo e da Ilha da Madeira. Sendo possível distinguir as Paisagens características de um local e de outro, estando as pinturas da Ilha da Madeira reconhecíveis pelo mar como horizonte ou então pelos verdes escuros da Paisagem madeirense; as do Alentejo são reconhecíveis pelas cores das flores de Primavera dos campos alentejanos ou pelos tons quentes típicos do Verão. Com o intuito de não influenciar o observador, o título é dado ao conjunto de pinturas e não às pinturas individualmente.

No segundo momento, *Sem título* (2017), há um regresso à linha do horizonte e à pintura

panorâmica. O regresso ao panorama surge, quando ao ler o ensaio de Delfim Sardo *Estranhar*³⁶⁹ sobre João Queiroz, Sardo apresenta a história da Pintura de panoramas, ou aliás o início dos panoramas.

Reza a história que o inventor dos panoramas, um pintor medíocre chamado Robert Baker, terá tido a ideia para o panorama numa tarde que passeava em Edimburgo. A ideia consistia em fazer uma pintura panorâmica 180 graus (mais tarde passaria a ter 360) que figurasse a paisagem de uma forma perfeitamente ilusionista (...). Ora, a novidade de Baker consistia em mover uma moldura em círculo em redor do pintor, criando pontos de *repérage*.³⁷⁰

Ao ler-se esta história, surgiu a ideia de conceber um panorama de 360 graus, no entanto, ao contrário de Robert Baker (1739-1806), sem ser uma Paisagem ilusionista, mas sim com a técnica e resultado final das já concebidas.

Neste panorama, que estaria suspenso no teto, o observador teria de se baixar para passar por baixo da pintura e “entrar” no panorama, para o poder observar à sua volta.

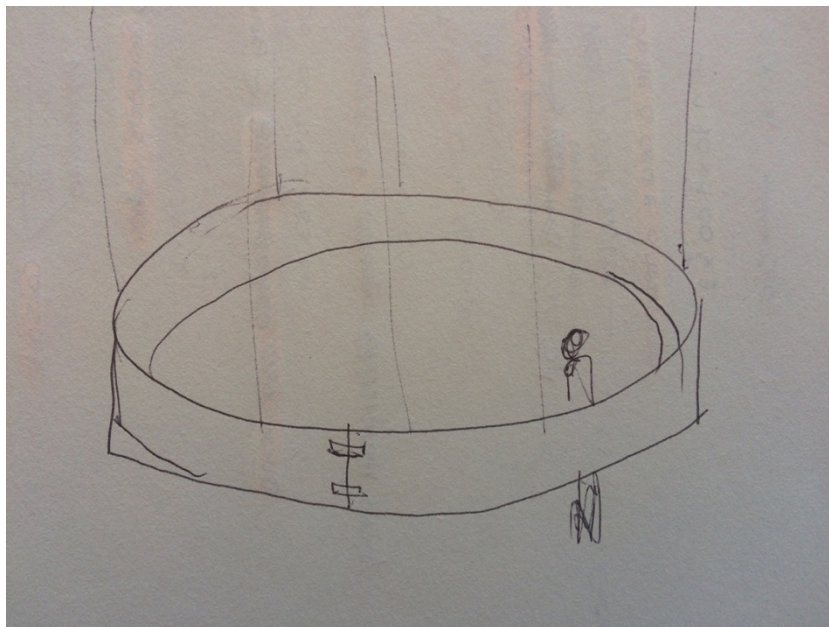


Fig. 50 — Pedro Portugal, estudo para construção de panorama, 2017.

Nas seguintes figuras, apresenta-se o processo técnico da construção do panorama:

³⁶⁹ VALENTE, Mário; SARDO, Delfim; MARCHAND, Bruno; QUEIROZ, João — *Ob. cit.*, p. 24.

³⁷⁰ Idem, *ibidem*, p. 24.



Fig. 51 — Laura Rebelo, processo técnico de construção do panorama e preparação do pano cru: estica, rasga, volta a esticar, aplica a base, 2017.

Após a sua elaboração chegou a fase de experimentação de como se iria montar no espaço ao qual estava destinado para a exposição *Opostos Expostos*, no Fórum Eugénio de Almeida (Évora). Ainda no *atelier* experimentaram-se várias formas, desde a ideia inicial do panorama com 360 graus à conformação de um “S”. Devido à sua dimensão e flexibilidade, a Pintura possibilitou diferentes disposições, que proporcionam uma nova noção de espaço, movimento e visão ao observador.



Fig. 52 — Laura Rebelo, ensaios da peça *Sem Título* para definir a disposição na exposição, 2017.

Desta forma, a Pintura não apresenta um formato definitivo, pois é possível colocar a tela na parede, no chão ou no exterior, de várias formas diferentes, convidando o observador a sair da zona de conforto de um observador de Pintura, tendo que olhar numa direção diferente e a deslocar-se ao longo da tela, para conseguir observar a Pintura toda ou afastar-se para a observar num todo.

3. Exposições

3.1 *Paisagem (não)habitada*, exposição individual. Museu da Eletricidade – Casa da Luz, Funchal.

Apresenta-se de seguida, algumas fotografias gerais da exposição *Paisagem (não)habitada*. O portefólio da exposição apresenta-se no Apêndice B. De relembrar que as Pinturas apresentadas nesta exposição se integram na prática artística deste Trabalho de Projeto, no entanto, no dia da sessão de defesa do Trabalho de Projeto não será possível apresentar todas as Pinturas apresentadas no portefólio.



Fig. 53 — Laura Rebelo, visão geral da exposição: *Paisagem (não)habitada*, exposição individual. Museu da Eletricidade – Casa da Luz, Funchal, 2017.



Fig. 54 — Laura Rebelo, visão geral da exposição: *Paisagem (não)habitada*, exposição individual. Museu da Eletricidade – Casa da Luz, Funchal, 2017.



Fig. 55 — Laura Rebelo, visão geral da exposição: *Paisagem (não)habitada*, exposição individual. Museu da Eletricidade – Casa da Luz, Funchal, 2017.

3.2 *Opostos Expostos*, exposição coletiva. Fórum Eugénio de Almeida, Évora.

De seguida apresenta-se as fotografias referentes à peça apresentada na exposição *Opostos Expostos*. De lembrar que a Pintura apresentada nesta exposição se integra na prática artística deste Trabalho de Projeto.



Fig. 56— Laura Rebelo, *Sem título*, 2017. Esmalte s/ pano cru preparado, mdf e madeira, 956 x 80 cm. Fórum Eugénio da Almeida, Évora, 2017.



Fig. 57 — Laura Rebelo, *Sem título*, 2017. Esmalte s/ pano cru preparado, mdf e madeira, 956 x 80 cm. Fórum Eugénio da Almeida, Évora, 2017.



Fig. 58 — Laura Rebelo. Detalhe: *Sem título*, 2017. Esmalte s/ pano cru preparado, mdf e madeira, 956 x 80 cm. Fórum Eugénio da Almeida, Évora, 2017.



Fig. 59 — Laura Rebelo, *Sem título*, 2017. Esmalte s/ pano cru preparado, mdf e madeira, 956 x 80 cm. Fórum Eugénio da Almeida, Évora, 2017.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para este Trabalho de Projeto teórico-prático, propus-me a apresentar minha prática artística e desenvolver uma investigação teórica sobre o tema principal abordado, ou seja, a Pintura de Paisagem.

A estrutura teórica foi organizada em dois capítulos. Começou-se por localizar a Pintura de Paisagem na História da Arte, passando por possíveis exemplificações de artistas e encontros que desenvolvem o tema; concluiu-se com a apresentação do processo técnico e da prática artística.

No primeiro capítulo aprendeu-se e concluiu-se o seguinte:

Em *O que se entende por Natureza e Paisagem*, pensou-se a questão da relação e diferença entre os conceitos Paisagem e Natureza, e entre Paisagem e Pintura de Paisagem. Sendo, a Natureza o meio natural que ocupamos, a Paisagem o ato de observar este meio natural e a Pintura de Paisagem o ato de pintar este mesmo meio natural.

Através de, *As cinco fases segundo Kenneth Clark*, localizou-se a Pintura de Paisagem no âmbito da História da Arte. Estas fases foram delimitadas por Kenneth Clark no livro de referência *Landscape into art*. Neste livro Clark divide a Pintura de Paisagem nas seguintes fases: Paisagem de Símbolos, Paisagem de Facto, Paisagem de Fantasia, Paisagem Ideal e a Visão Natural. Cada uma destas fases abrange os pintores e as suas obras que contribuíram para o percurso da Pintura de Paisagem em cada época. Clark considera que a Pintura de Paisagem foi a principal criação artística do século XIX, e sem um entendimento claro da Arte deste século, não seria possível avaliar a Arte Contemporânea.

Em *A Paisagem ao longo da História da Arte*, abordou-se os primórdios da Pintura de Paisagem. Tendo início na Paisagem topográfica helenística, nomeadamente num dos mosaicos de Pompeia, o mosaico de *Alexandre, o Grande na Batalha de Isus*. A Pintura de Paisagem continua pelas mãos dos pintores holandeses do século XVII e dos vedutistas italianos do século XVIII; no entanto, enquanto os pintores holandeses se dedicaram à Paisagem rural ou marítima, os vedutistas dedicaram-se às cidades e aos monumentos principais. No século XIX a Paisagem ganha uma nova expressão, transversalmente em Inglaterra com Turner e Constable, e na Alemanha com Friedrich, que valorizaram especialmente o sublime. Contudo, a maior parte destes pintores, pintaram a Paisagem no *atelier*, a partir de esboços realizados ao ar livre. Foram os pintores da *École de Barbizon* que vieram alterar este costume, começando a pintar a Paisagem diretamente na tela ao ar livre,

sem a ajuda de esboços prévios. Tal sucedeu também graças a inovações quanto aos materiais, como o aparecimento do tubo de tinta, que facilitou a mobilidade. Os impressionistas perpetuaram esta tendência mais imediatista, fora da floresta de Barbizon, e não só pintaram a Paisagem natural, mas também a Paisagem urbana e a sociedade da época.

Em *A Paisagem na Pintura Contemporânea: alguns casos de estudo*, contextualizou-se as diferentes formas como três artistas — David Hockney, Michael Biberstein e João Queiroz — se enquadram, na minha opinião, como exemplos de Pintura de Paisagem contemporânea. A escolha destes artistas e o abordar do seu processo criativo e da sua obra, auxiliou a consolidação do processo técnico e no desenvolvimento da prática artística que aqui apresento.

Em *Neo-landscape — Évora meetings 2006*, abordou-se o encontro sob o mesmo título. Neste encontro é importante referir a forma como Christopher Shipley explica a sua relação com a Paisagem, visto que, o conceito fundamental de todo o processo criativo da prática artística *Paisagens (não) habitadas*, é a memória de Paisagens habitadas ou visitadas, ou seja, a Paisagem representada é uma *neo-landscape*, lembrada pela memória, no entanto transfigurada, pois concordando com Shipley, a memória altera e eleva o objeto da sua atenção, criando novas Paisagens a partir das verdadeiras. Estas novas Paisagens são fruto da memória, pois é no ato de lembrar e da imaginação em simultâneo que surgem. No entanto, enquanto que Shipley procura a Paisagem na escrita, na prática artística deste Trabalho de Projeto, procura-se a Paisagem através da representação da mesma na Pintura abstrata, onde surgem sugestões subtis de Paisagem.

No capítulo II, compreendeu-se os processos técnicos dos movimentos artísticos *campos de cor* e *action painting*; identificaram-se as técnicas de pintura *splattering*, *pouring*, *body printing*, *pulling* e *scraping* que não utilizam o pincel. O método e técnica de execução utilizadas para desenvolver a prática artística apresentada, possuem semelhanças com os processos técnicos dos movimentos *campos de cor* e *action painting* e das técnicas *pulling* e *scraping*. Achou-se conveniente no ponto *Not Rothko, Not Richter*, apresentar a obra de Mark Rothko e Gerhard Richter de forma a explicar as diferenças entre o trabalho destes artistas com o desenvolvido da prática artística que aqui revelo.

A apresentação da minha prática artística e das exposições concluem este Trabalho de Projeto.

A última Pintura colocou e deixou em aberto novas questões à prática artística, tais como: a forma como colocamos uma Pintura de Paisagem num espaço expositivo, pode

questionar a posição do ser humano perante a Paisagem e a Natureza? Pode a Pintura sair da parede e continuar a ser Pintura? O que acontece quando a Pintura sai da parede e dos formatos convencionais? Aqui estaríamos a falar do campo expandido da Pintura, onde possivelmente a última Pintura se enquadra. Com esta resposta fica também em aberto para um estudo futuro o tema do campo expandido da pintura.

No estudo teórico deixou-se em aberto as perguntas colocadas por Peter Sonderren no encontro *Neo-landscape, Évora meetings 2006*: O que significa *neo* no contexto da Paisagem? O que significa ainda Paisagem? Paisagem é o ambiente verde que observamos quando caminhamos no campo ou a Paisagem é o ambiente urbano que nos envolve diariamente? Ou, a Paisagem é algo que surge na Pintura e no Desenho, ou seja, é somente uma questão estética?³⁷¹

Para encontrar as respostas a estas perguntas, propõem-se um novo estudo com início da questão da Paisagem na Arte Contemporânea, incluindo as várias disciplinas da arte.

Nesta dissertação relembrei o que já me fora ensinado ao longo do meu percurso académico sobre a Pintura de Paisagem na História da Arte. Contudo, durante o seu desenvolvimento descobri novos acontecimentos e artistas, tais como o mosaico de Pompeia e os vedutistas, dos quais não tinha conhecimento e que grande curiosidade me despertaram; aprofundei o meu conhecimento sobre Turner, Constable e Friedrich, sobretudo com a visita à exposição *Turner Collection e Constable: Great Landscapes* na Tate Britain (Londres), pois podemos estudar muito um artista e a sua obra, mas na minha opinião só vendo ao vivo é que compreendemos e sentimos realmente o que o pintor pretendia transmitir ao observador. O mesmo se aplica às obras *Water-lilies* (1916) de Claude Monet, *The Seagram Murals* (1958) de Mark Rothko e *Cage (1) – (6)* (2006) de Gerhard Richter. Li tanto sobre estas Pinturas, mas nada se compara com vê-las ao vivo. *Water-lilies* (1916), transmite toda a paz e o idílico que se sente ao viver no campo; com *The Seagram Murals* (1958), compreende-se o porquê de Rothko querer que o observador se colocasse a 45 cm das suas pinturas, como nos sentimos “a afogar” ou a sermos absorvidos pela própria pintura ou pelos campos de cor da pintura, e como o restaurante Four Seasons no Edifício Seagram (Nova Iorque), não seria o local adequado para serem expostos, devido à sua dimensão e força e aos sentimentos e emoções que poderiam despertar nos cliente e visitantes do restaurante; sobre o conjunto de pinturas *Cage (1) – (6)* (2006) de Gerhard Richter, posso dizer que ao observá-las o sentimento presente foi o de admiração.

³⁷¹ SONDEREN, Peter — *Ob. cit.*, p. 15.

Por fim este estudo constitui uma demonstração de como a Pintura de Paisagem continua operativa na Arte Contemporânea e nos artistas emergentes.



Fig. 60 — Laura Rebelo, *Milho*, 2015. Esmalte s/ pano cru preparado, 2014, 150 x 140 cm.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E WEBGRÁFICAS

(Activa)

Monografias e artigos de enciclopédia

BALL-TESHUVA, Jacob — *Rothko*. Koln: Taschen, 2015. ISBN 978 3 8365 0426 3.

BARRINGER, Tim — Seeing with memory: Hockney and the Masters. In HOCKNEY, David — *David Hockney: A Bigger Book*. Koln: Taschen, 2017. ISBN 978 3 8365 0787 5.

BIBERSTEIN, Michael — *Michael Biberstein: A difícil travessia dos Alpes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

CARAPINHA, Aurora — País enquanto paisagem. In *Revista da Associação Portuguesa dos Arquitectos Paisagistas*. N. °6, (Nov. 2010-Maio 2011) p. 21-25.

CAUQUELIN, Anne — *A invenção da paisagem*. Lisboa: Edições 70, 2014. ISBN 978-972-44-1404-1.

CLARK, Keneth — *Landscape into art*. Londres: John Murray, 1952.

Enciclopædia Universalis — «École de Barbizon». Paris: Enciclopædia Universalis, Éditeur, 1990. Volume 7. ISBN 2 85 229 290 4.

Enciclopædia Universalis — «Paysage». Paris: Enciclopædia Universalis, Éditeur, 1990. Volume 17. ISBN 2 85 229 290 4.

Enciclopædia Universalis — «Veduti». Paris: Enciclopædia Universalis, Éditeur, 1990. Volume 23. ISBN 2 85 229 290 4.

FARIA, Nuno; WANDSCHNEIDER, Miguel — *Paisagens no singular*. Lisboa: Instituto das Artes, 1999. ISBN 978-972-97846-1-3.

FERREIRA, Rita (coord.); MOLDER, Jorge — *João Queiroz, pintura*. XXX: Galeria de Exposições Temporárias de Arte Moderna José de Azevedo Perdigão, ISBN 972 635 769 082 4.

FRANÇA, António-Augusto — *A arte em Portugal no século XIX*. Vol. II. p. 44-51.

FREEDBERG, David; De Vries, Jan (eds.) — *Art in History, History in Art: studies of the seventeenth-century Dutch Culture*. Santa Mónica: The Getty Center for the History of Art and Humanities, 1991. ISBN 0-89236-200-6.

GARRAUD, Collete — *L'idée de nature dans l'art contemporain*. Paris: Flammarion, 1994. ISBN 2-08-011002-0.

GOMBRICH, E. H. — *The story of art*. Nova Iorque: Phaidon Press Inc, 1995. ISBN 0 7148 3247 2.

HAFIF, Márcia — «De bem com a pintura». In SARDO, Delfim - *Pintura redux desenvolvimento na última década*. Porto: Fundação Serralves, 2008.

HOCKNEY, David — *Secret knowledge, rediscovering the techniques of the old masters*. Londres: Thames & Hudson, 2006, p.12. ISBN 978-0-500-28638-8.

JANSON, Horst Waldemar — *História da Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, p. 594. ISBN 972-31-0498-9.

JEFFARES, Bo — *Landscape painting*. Oxford: Phaidon Press, 1979. ISBN 0-7148-1985-9.

JUDA, Annely; GRAY, Richard — *David Hockney Space & Line, Grand Canyon Pastels on Paper 1998 & Works on Paper 1966-1994*. Inglaterra: Bas Pinters Ltd, 1999. ISBN I 87028074 I.

KASTNER, Jeffrey — *Nature, documents of contemporary art*. Londres: Whitechapel Gallery Ventures Limited, 2012. ISBN 978-0-85488-196-3.

LIVINGSTON, Marco — The road less travelled. In HOCKNEY, David — *David Hockney: A Bigger Book*, p. 24-37. Koln: Taschen, 2017. ISBN 978 3 8365 0787 5.

LIVINGSTONE, Marco — Mountain Fever: Hockney's Grand Canyon Pictures. In: *David Hockney Space & Line, Grand Canyon Pastels on Paper 1998 & Works on Paper 1966-1994*. Inglaterra: Bas Pinters Ltd, 1999. ISBN I 87028074 I.

MARTINS, Ivo; FARIA, Óscar — *João Queiroz, Obras em papel*. Vila Flor: Centro Cultural de Vila Flor, 2009-10. ISBN 978 989 96073 1 6.

MARTINS, Ivo; SILVA, Pedro — *João Queiroz: obras sobre papel = Works on paper*. Guimarães: Centro Cultural Vila Flor, 2009. ISBN 978-989-96073-1-6.

NEUMAIER, Otto — Five easy pieces. In NEDOMA, Petr; NEUMAIER, Otto — *Michael Biberstein...towards silence*. Praga: QT Studio s.r.o, 2002. ISBN 97298730 I.

QUEIROZ, João; NICOLAU, Ricardo — *João Queiroz*. Lisboa: Chiado 8 – Arte Contemporânea, 2007. ISBN 978-972-769-045-9.

RYMAN, Robert — *Fundamental Painting* [Catálogo]. Amesterdão: Stedelijk Museum, 1975.

RYMAN, Robert - *Whitechapel Art Gallery* [Catálogo]. Londres, 1977.

SARDO, DELFIM — *Paint it black: Calhau, Biberstein*. Funchal: Porta 33, 1995.

SIMÕES, João Luís — Pintar a paisagem hoje. In *And painting? A pintura contemporânea em questão*. Lisboa: CIEBA –FBAUL, (Nov. 2014). ISBN 978-989-8771-09-4.

SMILES, Sam — *British artist: JMW Turner*. Londres: Tate Publishing, [s.d]. ISBN 9781849761918.

SPORCCATI, Sandro (ed.) — *Guia de História da Arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1994. ISBN 972-23-1788-1.

SOLLANA, Guiller — *Landscape painting in the collection of Cármen Thyssen-Bornemisza*. London: Scala Publishers, 2006. ISBN I-85759-338-3.

SOLOMON, Xavier F. — David Hockney and Claude Lorrain: The Sermon on the Mount. In HOCKNEY, David — *David Hockney: A Bigger Book*. Koln: Taschen, 2017. ISBN 978 3 8365 0787 5.

STEPHEN, Chris; WILSON, Andrew — *David Hockney*. Londres: Tate Publishing, 2016. ISBN 9781849764438.

THOUREAU, Henry David — *Caminhada*. Lisboa: Antígona, 2012. ISBN 9789726082255.

VALENTE, Mário (coord.); SARDO, Delfim; MARCHAND, Bruno; QUEIROZ, Jo  o — *Jo  o Queiroz: Silvae*. Lisboa: Funda   o Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, 2010. ISBN 978 972 769 082 4.

VAUGHAN, William — *John Constable*. Londres: Tate Publishing, [s.d.]. ISBN 9781849762779.

ZURILA, Rosa Olivares — *Los g  neros de la pintura, una vision actual*. Madrid: Est  tica y Pensamiento, 1994. ISBN 9788-48860-2039.

Monografias

Neo-landscape:   vora meetings 2006 actas/transcript.   vora: CHAIA, 2007

Publicações Periódicas

Est  dio: paisagem. João Paulo Queiroz. N.   8, vol.4. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa; Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, (2013).

SILVA, Ana Maria Nolasco — Da representação    experiência: um percurso pela paisagem de João Queiroz. In *Croma, Estudos Artísticos*. Lisboa: [s.n.], (2016).

Webgrafia

APPLI, JO — *Gerard Richter: Abstract Painting (726)* [Em linha]. [Consult. 18 Maio 2017]. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/richter-abstract-painting-726-t06600>

CARAPINHA, Aurora — Do Topus e do Locus [Em linha]. [Consult. 20 Out.2016]. In *REIS, Miguel Braula, [et al.] — Fazer Paisagem: Arquitectura Paisagística*. Lisboa: Associação Portuguesa dos Arquitectos Paisagistas, 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/20356536/Do_Topus_e_do_locus_p13

FILIO, Iliopoulo — The construction of the Greeke landscape in the Helenistic Era [Em linha]. [Consult. 6 Dezembro 2016]. In *Projets de paysage*, 2012. Disponível em: <http://www.projetsdepaysage.fr/fr/theconstructionofthegreekelandscapethehelenisticera>

GOTTESMAN, Sarah — 6 Painting techniques that don't involve a paintbrush [Em linha]. [Consult. 29 Setembro 2016]. In *Artsy* Editorial. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-6-painting-techniques-that-don-t-involve-a-brush>

LLEWENLLYN, Nigel; RIDING, Cristina — The art and the sublime [Em linha] (2013) [consult. 31/10/2015]. In: *The art of the sublime*, Tate research publication. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/christine-riding-and-nigel-llewellyn-british-art-and-the-sublime-r1109418>

MONKS, Sarah — Suffer at sea: Turner, painting, drowning [Em linha] (2013) [consult. 31/10/2015]. In: Llewellyn, Nigel; Riding, Cristina — *The art of the sublime*, Tate research publication. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/sarah-monks-suffer-a-sea-change-turner-painting-drowning-r1136832>

QUEIROZ, João; MARCHAND, Bruno — *A propósito de Silvae, João Queiroz em conversa com Bruno Marchand* [Em linha] [Consult. 20/02/2017] Disponível em: www.culturgest.pt/arquivo/2010/docs/joaoqueiroz_jornal.pdf

SARDO, Delfim — Paisagem [Em linha]. [Consult. 10 Maio 2014]. In *Dicionário Crítico de Arte*. Disponível em: <http://www.arte-coa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemArte&Menu2=ArteVidaEMeio&Filtro=109&Slide=109>.

SAMU, Margaret — Impressionism: Art and Modernity [Em linha]. [Consult. 17 Out.2016]. In *Helibrunn of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Disponível em: http://www.metmuseum.org/toah/hd/imml/hd_imml.htm.

SOOKE, Alastair — Hamish Fulton wanders the neutral pathways [Em linha]. [Consult. 17 Out.2016]. In *The Telegraph*. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/9014354/Hamish-Fulton-wanders-the-neural-pathways.html>.

STORR, Robert — Cage: Six Paintings by Gerhard Richter. In: *WILLKINSON, Judith — Cage (1) -(6)* [Em linha]. [Consult. 18 Maio 2017]. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/richter-cage-1-6-102818>

TATE — Colour-field painting [Em linha]. [Consult. 16 Novembro 2016]. In *Online resources*. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/colour-field-painting>

TATE — Action painting [Em linha]. [Consult. 16 Novembro 2016]. In *Online Resources*. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/action-painters>

TATE — *Gerhard Richter born 1932* [Em linha]. [Consult. 18 Maio 2017]. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artists/gerhard-richter-1841>

TATE — *Gerhard Richter: Abstract Painting (809-3) 1994* [Em linha]. [Consult. 18 Maio 2017]. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/richter-abstract-painting-809-3-ar00027>

TATE — Land Art [Em linha]. [Consult: 14 Out.2016]. In *Online resources*. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/l/land-art>.

TATE — Landscape [Em linha]. [Consult: 14/10/2016]. In *Online resources*. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/l/landscape>.

TATE — *The Seagram murals between New York and London*. [Em linha]. [Consult. 18 Maio 2017]. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/rothko/room-guide/room-1-seagram-murals-between-new-york-and-london>

The Editors of Encyclopaedia Britannica — Action painting [Em linha]. [Consult. 16 Novembro 2017]. In *Encyclopaedia Britannica, Inc.* Disponível em: <https://www.britannica.com/art/Action-painting>

Wainwright, Lisa S. — Colour-field painting [Em linha]. [Consult. 15 Novembro 2016]. In Encyclopaedia Britannica, Inc. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/colour-field-painting>

WILLKINSON, Judith — *Cage (1) -(6)* [Em linha]. [Consult. 18 Maio 2017]. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/richter-cage-1-6-l02818>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

(Passiva)

Monografias

ADAM, Steven — *The Barbizon school and the origins of impressionismo*. Londres: Phaidon, 1997. ISBN 0-7148-3623-0.

ALVES, Manuel — *Linha do horizonte: o motivo da paisagem portuguesa contemporânea*. Lisboa: Direcção Geral das Artes, 2008. ISBN 978-989-95604-1-3.

BATCHELOR, David — *Colour, documents of contemporary art*. Londres: Whitechapel Gallery Ventures Limited, 2012. ISBN 978-0-85488-160-4.

BELL, Clive — *The french impressionists*. Londres: Phaidon, [s.d.].

CARDOSO, Isabel — *Paisagem: nas colecções do CAM—Fundação Calouste Gulbenkian e do Museu Nacional de Soares dos Reis*. Évora: Universidade de Évora, 2012. ISBN 978-88-96529-44-7.

CAPRIA, Rafaela La; JAKOB, Michael; *et al* — *Paisagem “a beleza salvará o mundo”*. Évora: Centro de História da Arte e Investigação Artística, 2012. ISBN 978-88-96529-44-7.

CHAMPA, Kermit S.; WISSMAN, Fronia E.; *et al* — *The rise of landscape painting in France: Corot to Monet*. Manchester: The Currier Gallery of Art, 1991. ISBN 0-8109-3757-3.

DENVIR, Bernard — *The chronicle of impressionism: a timeline history of impressionist art*. Boston: Bulfinch Press Book, Little, Brown and Company, 1993. ISBN 0-8212-2042-X.

FRANCISNA, Francis — *Modernity and modernism: french painting in the nineteenth century*. New Haven London: Yale University Press, 1993. ISBN 0-300-05513-7.

FUSSEL, G. E. — *Landscape painting and the agricultural revolution*. Londres: The Pindar Press, 1984. ISBN 0-907132-17-0.

GADANHO, Pedro; ESPECIAL, Luisa — *Segunda Natureza*. Lisboa: Fundação EDP, 2016. ISBN: 978-972-8909-19-2.

GARRAUD, Colette — *L'idée de nature dans l'art contemporain*. Paris: Flammarion, 1994. ISBN 2-08-011002-0.

HERBERT, Robert — *Barbizon Revisited*. Museum of Fine Arts, 1962. ASIN: B0007DP1OK.

KELDER, Diane — *The french impressionists and their century*. Londres: Pall Mall, 1970.

MALCOLM, Andrews — *Landscape and western Art*. Nova Iorque: Oxford University Press Inc., 1999. ISBN 0-19-210046-7.

MITCHELL, William — *Landscape and power*. Londres: The University of Chicago Press, 2002. ISBN 978-0226532059.

MORLEY, Simon — *Sublime, documents of contemporary art*. Londres: Whitechapel Gallery Ventures Limited, 2012. ISBN 978-0-85488-178-9.

MYERS, Terry R. — *Painting, documents of contemporary art*. Londres: Whitechapel Gallery Ventures Limited, 2012. ISBN 978-0-85488-188-8.

POOL, Phoebe — *Impressionism*. Londres: Thames & Hudson, 1967.

REWALD, John — *The history of impressionism*. Nova Iorque: The museum of modern art, 1961.

SCHAMA, Simon — *Landscape and memory*. Londres: Harper Perinreal, 2004. ISBN 0-00-686348-5.

THOMSON, David — *The Barbizon School of Painters: Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny, Etc*. Londres: Forgonten Books & C, 2015. ISBN 978-1-330-55097-7.

Teses

GAMA, João Rodrigues Dias — *Da terra ao azul*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2017. Tese de Mestrado.

GOMES, Vitor — *A paisagem nas artes visuais: de Friedrich a Vertigo (Alfred Hitchcock): uma história cultural do olhar*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2017. Tese de Mestrado.

KRASE, Anett — *The transformation of landscape as an aesthetic idea*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2016. Tese de Mestrado.

INÁCIO, Sara — *Terra na arte contemporânea*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2016. Tese de Mestrado.

NUNES, Rafaela — *Nenhures: extraterritorialidade na pintura*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2017. Tese de Mestrado.

TAVARES, Cristina Azevedo — *Naturalismo e naturalismos na pintura portuguesa do séc. XX e a Sociedade Nacional de Belas-Artes*. 2 vols. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1999. Tese de Doutoramento.

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 — Paul Cezanne, *O golfo de Marselha visto de L'Estaque*, 1885.
Óleo s/ tela, 73 x 100,3 cm.

H. O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer, 1929

Fonte: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/29.100.67/>

Fig. 2 — António Silva Porto, *A volta do mercado*, 1886.

Óleo s/tela, 114 x 151 cm.

Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado.

Fonte: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/438/artist>

Fig. 3 — Benozzo Gozzoli, *Cavalcada dos Magos*, 1459.

Palazzo Medici Riccardi, parede direita, Florença.

Fonte: <http://www.museobenozzogozzoli.it/opere/CorteoMagi.html>

Fig. 4 — Piero de Cosimo, *O fogo da Floresta*, 1505.

Óleo s/ painel, 71,2 x 202 cm

Fonte:

<http://www.ashmolean.org/ash/objects/makedetail.php?pmu=730&mu=732>y=asea&sec=&dt=15&sfn=Artist%20Sort,Title&cpa=1&rpos=0&cnum=&mat=&pro=&anum=&art=Piero%20di%20Cosimo&ttl=&sou=>

Fig. 5 — *Alexandre, o Grande na Batalha de Isus*.

Mosaico, 342 x 592 cm. Casa do Fauno, Pompeia.

Fonte: http://alexandermosaik.de/en/interpretation_of_the_mosaic.html

Fig. 6 — Simon de Vlieger. *Um navio holandês de guerra e vários navios numa brisa*, 1638-45.

Óleo s/carvalho,

The National Gallery, Londres.

Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/simon-de-vlieger-a-dutch-man-of-war-and-various-vessels-in-a-breeze>

Fig. 7 — Jan van Goyen. *O forte na margem de um rio*, 1644.

Painel. 42,5 x 75,6 cm. Museum of Fine Arts, Boston.

Fonte: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3308>

Fig. 8 — Jacob van Ruisdael. *Cemitério Judaico*, 1655.

Óleo s/tela. 81 x 95 cm. Galeria do Estado, Dresden.

Fonte: http://www.artble.com/artists/jacob_van_ruisdael/paintings/the_jewish_cemetery

Fig. 9 — Gaspar Van Wittel, *Praça Navona*, Roma, 1699.

Óleo s/tela, 96,5 x 216 cm.

Cármén Thyssen-Bornemisza em empréstimo ao Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Fonte: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/wittel-gaspar-van/piazza-navona-rome>

Fig. 10 — Canaletto, *Uma regata no Grand Canal*, 1740.

Óleo s/tela, 122,1 x 182,8 cm. The National Gallery, Londres.

Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/canaletto-a-regatta-on-the-grand-canal>

Fig. 11 — Giovanni Battista Piranesi.

Veduta da Praça Navona em cima da ravina do circo Agonale, 1746-1748.

Gravura.

Getty Research Institute, Los Angeles.

Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/giovanni-battista-piranesi-veduta-di-piazza-navona-sopra-le-rovine-del-circo-agonale-1>

Fig. 12 — William Joseph Mallord Turner, *Pescadores no mar*, 1796.

Óleo s/tela, 91,4 x 122,2 cm. Tate, Londres.

Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-fishermen-at-sea-t01585>

Fig. 13 — John Constable. *Fen Lane, East Bergholt*, ?1817.

Óleo s/tela. 69,2 x 9,25 cm. TATE Britain, Londres.

Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/constable-fen-lane-east-bergholt-t07822>

Fig. 14 — Caspar David Friedrich. *Easter Morning*, 1828-35.

Óleo s/tela. 43,7 x 34,4 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Fonte: <https://www.museothyssen.org/en/node/16857>

Fig. 15 — Jean-Baptiste-Camille Corot. *Vacas numa paisagem pantanosa*, 1860-70.

Óleo s/tela, 24,1 x 34,9 cm. The National Gallery, Londres.

Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jean-baptiste-camille-corot-cows-in-a-marshy-landscape>

Fig. 16 — Theodore Rousseau, *Pôr do sol em Auvergne*, 1844.

Óleo s/mogno, 20,5 x 23,9 cm. The National Gallery, Londres.

Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/theodore-rousseau-sunset-in-the-auvergne>

Fig. 17 — Jean-François Millet. *The Winnower*, 1847-8.

Óleo s/tela, 100,5 x 71 cm. The National Gallery, Londres.

Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jean-francois-millet-the-winnower>

Fig. 18 — Charles-François Daubigny, *Paisagem com gado ao longo de um riacho*, 1872.

Óleo s/madeira, 35,6 x 66 cm.

The National Gallery, Londres.

Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/charles-francois-daubigny-landscape-with-cattle-by-a-stream>

Fig. 19 — Édouard Manet. *Pequeno-almoço sob a Erva*, 1863.

Óleo s/tela. 208 x 264 cm. Musée D'Orsay, Paris.

Fonte: http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire_id/le-dejeuner-sur-lherbe-7123.html?no_cache=1

Fig. 20 — Claude Monet, *Nenúfaress*, 1916.

Óleo s/tela, 200,7 x 426,7 cm.

TATE Modern, Londres.

Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/monet-water-lilies-l01903>

Fig. 21 — Paul Cézanne, *Encosta em Provença*, 1890-2.

Óleo s/tela, 63,5 x 79,4 cm. The National Gallery, Londres.

Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paul-cezanne-hillside-in-provence>

Fig. 22 — David Hockney, *The Road to York through Sledmere*, 1998.

Óleo s/ tela, 48 x 60 cm.

Fonte: http://www.hockneypictures.com/works_paintings.php

Fig. 23 — David Hockney.

Um Grand Canyon mais perto, 1998.

Óleo s/tela, 205,74 x 739,14 cm.

Fonte: http://www.hockneypictures.com/home_2.php

Fig. 24 — David Hockney. *Um maior Grand Canyon*, 1998.

Óleo s/ tela, 205,74 x 739,14 cm.

Fonte: <http://www.hockneypictures.com/home.php>

Fig. 25 — David Hockney, *Bigger Trees Near Water, or/ou Peinture sur le Motif pour le Nouvel Âge Post-Photographique*, 2007.

Óleo s/ tela e impressão digital. Dimensões variadas. Tate Britain, Londres.

Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hockney-bigger-trees-near-warter-or-ou-peinture-sur-le-motif-pour-le-nouvel-age-post-t12887>

Fig. 26 — David Hockney, *Sem título nº3 da série The Yosemite Suite*, 2010.

Desenho em iPad, impresso s/ papel. 94 x 71 cm. Annely Juda Fine Art, Londres.

Fonte: <http://www.annelyjudafineart.co.uk/exhibitions/the-yosemite-suite-david-hockney>

Fig. 27 — Michael Biberstein, *Double Landscape with Predella*, 1990.

Acrílico s/ tela. 160 x 290 cm. FRAC, Paris.

Fonte: <http://www.michaelbiberstein.com/pt/works/20120821044131>

Fig. 28 — Michael Biberstein, *Attractor*, 1988/89.
Acrílico s/ tela, 230 x 195 cm. Coleção privada, Suíça.
Fonte: <http://www.michaelbiberstein.com/pt/works/M-Attractor>

Fig. 29 — Michael Biberstein, *Redshift-II*, 2004.
Acrílico s/ tela, 170 x 170 cm.
Fonte: <http://www.michaelbiberstein.com/pt/works/Redshift>

Fig. 30 — João Queiroz, *Sem título*, 2015.
Encaustica sobre madeira, 73,5 x 92 cm.
Vera Cortez Art Agency, Lisboa.
Fonte: <http://www.veracortes.com/artists/joao-queiroz/works>

Fig. 31 — João Queiroz, *Sem título*, 2005.
Técnica mista, 190 x 250 x 4 cm. Museu Gulbenkian – Coleção Moderna, Lisboa, 2006.
Fonte: <http://ilha-graciosa.blogspot.pt/201>

Fig. 32 — Esther Polak, *Amsterdam Realtime*, 2002.
Fonte: <https://frieze.com/article/bytes-bricks>

Fig. 33 — Clyfford Still, *1953*, 1953
Óleo s/ tela, 235,9 x 174 cm.
Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artists/clyfford-still-2001>

Fig. 34 — Willem De Kooning, *Women Singing II*, 1966
Óleo s/ papel s/ tela, 91,4 x 61 cm.
Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artists/willem-de-kooning-1433>

Fig. 35 — Hans Namuth, *Jackson Pollock at work in 1950*.
Fotografia.
Fonte: ©1991 Hans Namuth Estate Courtesy Center for Creative Photography, the University of Arizona.
Fonte: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-6-painting-techniques-that-don-t-involve-a-brush>

Fig. 36 — Ernst Haas, *Helen Frankenthaler at work on a large canvas*, 1969.
Fonte: Ernst Haas/Getty Images
Fonte: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-6-painting-techniques-that-don-t-involve-a-brush>

Fig. 37 — Charles Wilp, *Yves Klein — Anthropométries de l'époque bleue*, Galerie internationale d'art contemporain. Paris, 9 de Março 1960.
Fonte: Art Resource, NY / Klein, Yves (1928-1962) © ARS, NY. Image courtesy of Dominique Lévy Gallery.
Fonte: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-6-painting-techniques-that-don-t-involve-a-brush>

Fig. 38 — Frame do filme, *Gerhard Richter Painting, a film by Corinna Belz*.

Fonte: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-6-painting-techniques-that-don-t-involve-a-brush>

Fig. 39 — Chuck Close, *Mark*, 1978–79.
Chuck Close and Pace Gallery, New York.

Fonte: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-6-painting-techniques-that-don-t-involve-a-brush>

Fig. 40 — Mark Rothko, *Nº13, (White, red on yellow)*.
Óleo, acrílico e pigmento em pó s/ tela, 241,9 x 206,7.
Metropolitan Museum, Nova Iorque.

Fonte: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/484362>

Fig. 41 — Mark Rothko, *Multiforms*, 1948.

Óleo s/ tela. 155 x 118,7 cm. National Gallery Australia

Fonte: <https://nga.gov.au/international/catalogue/Detail.cfm?IRN=110509>

Fig. 42 — Mark Rothko, *The Seagram Murals*, 1958.

Tate Modern. Fonte: Coleção da autora.

Fig. 43 — Gerhard Richter. Vista da exposição *Cage (1)-(6)*, 2006. Óleo sobre tela. Várias dimensões. Tate Modern. Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/richter-cage-1-6-102818>

Fig. 44 — Gerhard Richter. Vista da exposição *Cage (1)-(6)*, 2006. Óleo sobre tela. Várias dimensões. Tate Modern. Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/richter-cage-1-6-102818>

Coleção da autora

Fig. 45 — Laura Rebelo *Sem título*, 2017. Esmalte s/ pano cru preparado, 120 x 90 cm.

Fig. 46 — Laura Rebelo, *Sem título*, 2012. Óleo s/ papel, 35 x 25 cm.

Fig. 47 — Laura Rebelo, *Sem título*, 2012. Óleo s/ papel, 35 x 25 cm.

Fig. 48 — Laura Rebelo, *Sexta-feira, 18 de Novembro de 2013*, 2013. Esmalte s/ pano cru preparado, 360 x 50 cm.

Fig. 49 — Laura Rebelo, *Vermelhou à paixão*, 2013. Esmalte s/ pano cru preparado, 360 x 50 cm.

Fig. 50 — Pedro Portugal, estudo para construção de panorama, 2017.

Fig. 51 — Laura Rebelo, processo técnico de construção do panorama e preparação do pano cru: estica, rasga, volta a esticar, aplica a base (2017).

Fig. 52 — Laura Rebelo, testes da peça *Sem Título* para definir a disposição na exposição, 2017.

Fig. 53 — Laura Rebelo, visão geral da exposição: Paisagem (não)habitada, exposição individual. Museu da Eletricidade – Casa da Luz, Funchal (Abril 2017).

Fig. 54 — Laura Rebelo, visão geral da exposição: Paisagem (não)habitada, exposição individual. Museu da Eletricidade – Casa da Luz, Funchal (Abril 2017).

Fig. 55 — Laura Rebelo, visão geral da exposição: Paisagem (não)habitada, exposição individual. Museu da Eletricidade – Casa da Luz, Funchal (Abril 2017).

Fig. 56— Laura Rebelo, *Sem título*, 2017. Esmalte s/ pano cru preparado, mdf e madeira, 956 x 80 cm. Fórum Eugénio da Almeida, Évora (Maio 2017).

Fig. 57— Laura Rebelo, *Sem título*, 2017. Esmalte s/ pano cru preparado, mdf e madeira, 956 x 80 cm. Fórum Eugénio da Almeida, Évora (Maio 2017).

Fig. 58 — Laura Rebelo. Detalhe: *Sem título*, 2017. Esmalte s/ pano cru preparado, mdf e madeira, 956 x 80 cm. Fórum Eugénio da Almeida, Évora (Maio 2017).

Fig. 59 — Laura Rebelo, *Sem título*, 2017. Esmalte s/ pano cru preparado, mdf e madeira, 956 x 80 cm. Fórum Eugénio da Almeida, Évora (Maio 2017).

Fig. 60 — Laura Rebelo, Milho. Esmalte s/ pano cru preparado, 2014, 150 x 140 cm.

Apêndices

Apêndice A

Declaração de Artista

A minha prática artística recorda Paisagens da memória, quer pela interpretação da realidade que me rodeia, quer a partir da nostalgia com que relembro os elementos naturais da Ilha da Madeira. Desta forma, pretendo transmitir a importância da vivência com o meio ambiente em que me encontro. Tendo a linha do horizonte como o início de todo o processo artístico; as cores do céu, o relevo, a textura da Paisagem e a forma como estes elementos se relacionam e mudam ao longo do dia, são tudo aspetos vividos e reconhecíveis nas minhas pinturas.

Apêndice B

Portfólio

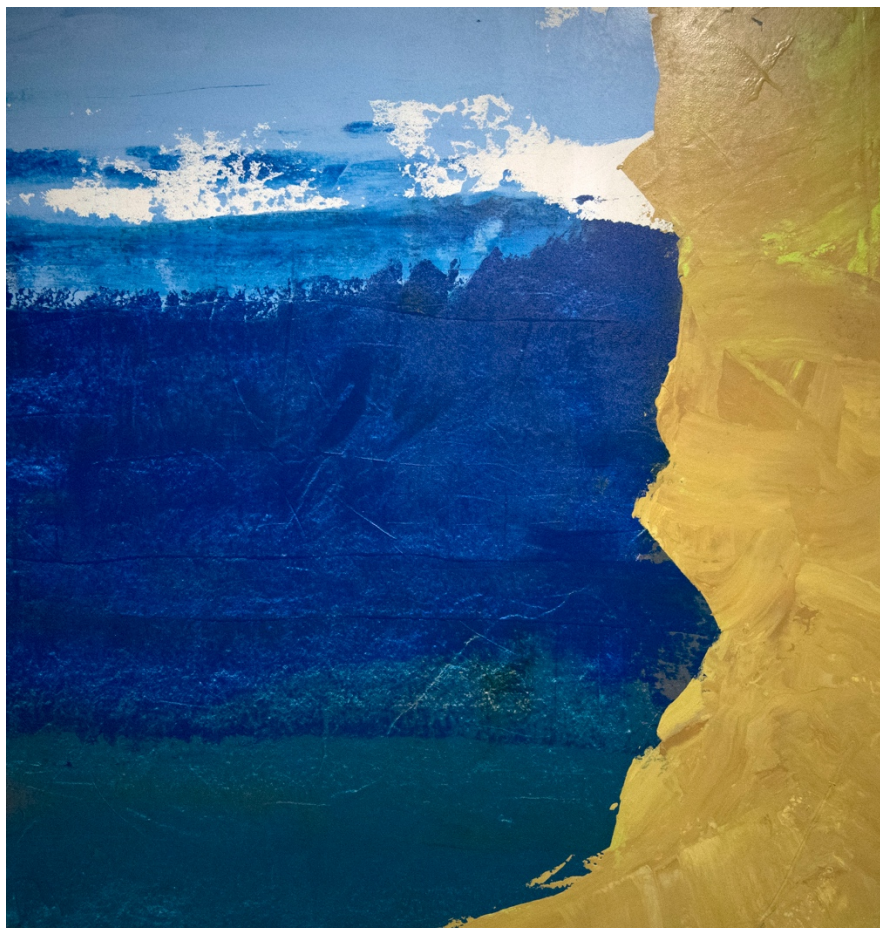
Paisagens (não)habitadas



Sem título.
Esmalte s/ pano cru preparado.
92 x 116 cm.
2017.



Sem título.
Esmalte s/ pano cru preparado.
107 x 107 cm.
2017.



Sem título.
Esmalte s/ pano cru preparado.
97 x 92 cm.
2017.



Sem título.
Esmalte s/ pano cru preparado.
110 x 81 cm.
2017.



Sem título.
Esmalte s/ pano cru preparado.
120 x 97 cm.
2017.



Sem título.
Esmalte s/ pano cru preparado.
97 x 116 cm.
2017.



Sem título.
Esmalte s/ pano cru preparado.
80 x 116 cm.
2017.



Sem título.
Esmalte s/ pano cru preparado.
80 x 116 cm.
2017.



Sem título.
Esmalte s/ pano cru preparado.
81 x 140 cm.
2017.



Sem título.
Esmalte s/ pano cru preparado.
88 x 160 cm.
2017.



Sem título.
Esmalte s/ pano cru preparado.
88 x 134 cm.
2017.



Sem título.
Esmalte s/ pano cru preparado.
81 x 104 cm.
2017.



Sem título.
Esmalte s/pano cru preparado.
116 x 89 cm.
2017.



Sem título.
Esmalte s/ pano cru preparado.
92 x 89 cm
2017.



Sem título.
Esmalte s/ pano cru preparado.
120 x 97 cm.
2017.

Apêndice C

Nota Biográfica

Laura Vitorino Rebelo (Funchal, 1985), artista plástica, agricultora e cavaleira. Vive atualmente no Alentejo.

Encontra a sua inspiração no ambiente que a rodeia, através da contemplação da Paisagem, enquanto deambula a cavalo ou caminha no meio do nada. Sendo, a Paisagem o tema do seu trabalho, abordada transversalmente na Pintura, na Fotografia e em Vídeo.

No corrente ano, apresentou a exposição individual *Paisagens (não)habitadas* no Museu Casa da Luz (Funchal). Participou na exposição coletiva *Opostos Expostos*, no Fórum Eugénio de Almeida (Évora), com os seus colegas do Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais, da Escola de Artes da Universidade de Évora.

No passado ano participou na *Feira Internacional de Arte de Roterdão, Laurenskerk*; na exposição coletiva *Périplos — Arte Portuguesa de Hoje*, no Centro de Arte Contemporânea de Málaga e, na exposição solidária *12x12x2016* no Rochester Contemporary Art Center, em Nova Iorque.

Em Setembro de 2014, foi convidada pela primeira vez a expor o seu trabalho ao público, tendo a sua primeira exposição individual *Em torno de mim*, na galeria Pátria Interiores, Lisboa.

Exposição Individual

Paisagens (não)habitadas, 2017, Galeria T10, Évora, Portugal.

Paisagens (não)habitadas, 2017, Museu Casa da Luz, Funchal, Portugal.

Em torno de mim, 2014, Pátria Interiores, Lisboa, Portugal.

Exposição Coletiva

Opostos expostos, 2017, Fórum Eugénio de Almeida, Évora, Portugal.

VII Bienal de Pequeno Formato, 2017, Moita, Portugal

12x12x2017, 2017, Rochester Contemporary Art Center, Nova Iorque, Estados Unidos da América.

Rotterdam International Art Fair, 2016, Laurenskerk, Roterdão, Holanda

12x12x2016, 2016, Rochester Contemporary Art Center, Nova Iorque, Estados Unidos da América

Périplos - Arte Portuguesa de Hoje, 2015, Centro de Arte Moderna de Málaga, Espanha

9ª Exposição Shair, 2015 Galeria Emergentes, Braga, Portugal

VII Bienal de Pequeno Formato, 2015, Moita, Portugal

Coleção B, 2014, Igreja de São Vicente, Évora, Portugal

Publicações

- Portugal: Open window to the world, the contemporary artist from Portugal, 2015, FABRICA, Italy, ISBN 978-88-98764-75-4.
- Rotterdam International Art Fair, 2016, catalogo da exposição, Global Art Agency.
- VIII Bienal de Pintura de Pequeno Formato, 2017, catalogo da exposição, Câmara Municipal da Moita, ISBN 428937/17
- VII Bienal de Pintura de Pequeno Formato, 2015, catalogo da exposição, Câmara Municipal da Moita

Coleções

- Museu Casa da Luz, *Untitled*, 2017, esmalte sobre pano cru preparado, 88 x 134 cm, Portugal.
- Luciano Benetton Collection, *Castro-Verde*, 2015, esmalte sobre pano cru preparado, 9 x 11cm, Itália
- CAC-Málaga, *Untitled*, 2015, esmalte sobre pano cru preparado, 9 x 11 cm, Espanha